



٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٣٢٤

المملكة العربية السعودية  
جامعة الملك عبدالعزيز - كلية الشريعة  
قسم الدراسات العليا  
فرع اللغة العربية

# أصول النقد العربي على تزيين الجرائد وأصول النقد الفنية

رسالة مقدمة من الطالب

محمد عبد الله الزاوي

لنيل درجة (ماجستير) في اللغة العربية - فرع الأدب والنقد



تحت إشراف الأستاذ الدكتور

محمد سعيد زبي

٢٤٤

١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَبِهِ نَسْتَعِينُ

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

١- بواعث الدراسة وأهدافها :

كنت أعتقد ولا أزال أن النقد العربي مدين في حركاته النقدية الكبرى  
بأكبر الدين لتلك القم الشعرية السامقة التي أنبتتها تربة الشعر العربي  
ففي ظل أي تمام والبحثى والمتنى تحرك النقد العربي ، وازدهرت  
مواهب النقاد ، فكان لذلك أثر لا ينكر في تطور الدرس النقدي ، معقاً وحيوية  
وتعدد في الاتجاهات والمسالك .

وإذا كانت الحركات النقدية في القديم قد بلغت هذا المستوى من  
النضج والافراء ، فإنه من الطبيعي أن تصبح هدفاً للدارسين وطلاب البحث  
الأدبي من أبناء هذا العصر . على أن من يرقب ساحة البحث الأدبي  
المعاصر ، لا يلبث أن ينتهي إلى أن غالب جهود الدارسين قد انصرفت  
إلى دراسة النقد العربي في ظل أي تمام والمتنى بصفة خاصة . أما  
ذلك النقد الذي نشأ في ظل البحثى ، فقد ظل بعيداً عن أعلام الدارسين  
اللمن إلا من الاشارات العابرة ، أو الدراسة المحدودة التي تضع البحثى  
في سياق أي تمام ، فتفقد بذلك كثيراً من مميزات النظرة الموضوعية المتجردة .

ولهذا السبب انبغثت في نفسى رغبة دراسة النقد القديم الذى  
دار حول شعر البحثى ، سواء أكان ذلك النقد نظرياً ، يتناول مذهب  
الشاعر وما قيل فيه ، أو كان تطبيقياً ، يتناول الجزئيات بالبحث والتحليل .  
وبعبارة موجزة ، حاولت من وراء هذه الدراسة تقديم صورة كاملة عن  
ذلك النقد ، وفي الوقت نفسه غير متأثرة بأحكام سابقة ، قديمة كانت  
أو حديثة .

## ٢- خطة الدراسة ومنهجها :

وقد اقتضت طبيعة هذا الموضوع أن يكون في ثلاثة أبواب تنتظم سبعة فصول ، هذا عدا المقدمة والخاتمة .

أما الباب الأول : فهو ( مذهب البحترى بين الطبع والصنعة ) وفيه فصلان ، الفصل الأول : ( فكرة الطبع والصنعة ، نشأتها وتطورها وأثرها في النقد الحرى ) . والفصل الثانى : ( مذهب البحترى كما تصوره النقاد ) . وأما الباب الثانى : فهو ( أصول مذهب البحترى ) ، وفيه ثلاثة فصول . الفصل الأول ( الأسلوب ) . والفصل الثانى : ( المعانى ) . والفصل الثالث ( بناء القصيدة الموضوعى والموسيقى ) .

وأما الباب الثالث : فهو فى قضيتى السرقات ، والموازنات . وفيه فصلان . الفصل الأول : فى ( السرقات ) . والفصل الثانى فى ( الموازنات ) .

وإذا كان منهج هذه الدراسة منهجا تاريخيا ، يقوم على تتبع الظواهر والملاحظات النقدية ، ورصدها فى خط متسلسل . فإنه فى الوقت نفسه منهج فنى يعكس نزعة الباحث فى التحليل والنقد والتذوق . ذلك أننى لم أكتف بعرض الآراء النقدية ، واستخلاص أهم ملاحظاتها فحسب ، وإنما مضيت فى تحليل ما رأيت أنه بحاجة الى التحليل ، ومناقشة ما كان بحاجة الى المناقشة . هذا الى جانب الاستعانة ببعض التصورات النقدية الحديثة خاصة حينما يتضح لى أن مثل هذه التصورات قد تسد ثغرة مفتوحة فى نقد القدامى .

## ٣- مصادر الدراسة ومراجعها :

وقد تنوعت المصادر والمراجع التى استعنت بها فى بناء هذه الدراسة . فإذا كانت المصادر التى استقيت منها المادة النقلية هى غالب كتب التراث النقدى عند العرب على امتداد العصر القديم ، فإننى قد رجعت فسى

تحقيق المادة النقدية ومناقشتها الى كتب التراث الأخرى ، كتب النحس واللغة والعروض . هذا الى جانب أننى قد رجعت الى كثير من الدراسات العربية المعاصرة مما كان له صلة ببحث التراث النقدى ، وحاولت أن أفيد منها ، أما ما رجعت اليه من كتب معاصرة مترجمة - كانت - أو أجنبية ، فقد حرصت كل الحرص أن يكون ذلك فى حدود ما تسمح به طبيعة موضوع من موضوعات التراث العربى .

#### ٤- صعوبات الدراسة ومشكلاتها :

إذا كانت الدراسة المنهجية الجادة لا تخلو - غالبا - من صعوبات أو مشكلات تعترض سبيلها ، فلا شك أن فى هذه الدراسة نصيبا لا بأس به منها ، فضلا عن مشكلات الدراسة التقليدية مما يتصل بجميع المصاد وكتابتها وتحليلها ومناقشتها . . . هناك مشكلات خاصة ، منها اتساع نطاق البحث ، وتعدد قضايا النقدية . فمن مشكلة الطبع والصناعة ، الى مشكلة الأسلوب والمعانى ، الى مشكلة السرقات والموازنات . وكلها مشكلات نقدية شائكة ، ليس من اليسير الخوض فيها قبل تعمقها ، ومراقبة أبعادها مراقبة دقيقة . والى جانب مشكلة اتساع نطاق البحث ، وكثرة قضاياها ، هناك مشكلة تعدد النقاد ، وتعدد مناهجهم وأساليبهم فى بحث القضايا النقدية . ولعل أقل عدة يمكن أن تفى بمواجهة هذه المشكلة هى أن يكون الباحث على وعى جيد بخلفية كل ناقد ، وطريقة تفكيره ومرامى نقده . والى جانب هاتين المشكلتين ، هناك مشكلة ثالثة ، لا أدرى إذا كان من حقى أن أفصح عنها أم لا !! وهى أن هذه الدراسة قد فرضت على أن آخذ دور ( القاضى ) التزيه فى الحكم بين البحتى وناقديه ، أو دور الخبير الفنى الذى يجد نفسه ملزما بالفصل الموضوعى فى سلسلة من المنازعات الفنية . ولا شك أن مؤهلات مثل هذا

الدور الخطير مؤهلات عالية ، بل ليست أقل من الجمع بين الخبرة الموضوعية بالشعر من جانب ، والاحساس الفني به من جانب آخر . وإذا كان بعض هذه المؤهلات مفترض في الباحث العلمي ، فليست كلها مفترضة فيه ، لا سيما إذا كان هذا الباحث لا يزال في بداية الدرب .

#### ٥- شكر وتقدير:

لا شك أن من ضروريات هذه المقدمة أن أتقدم بأجل الشكر والتقدير إلى استاذي الدكتور ( محمود حسن زيني ) الذي كان له فضل ( الاشراف ) على هذا البحث منذ أن كان أخبارا موزعة ، ومواد جامدة في بطون الكتب إلى أن استوى بحثا حيا بين دفتي كتاب ، ففسي كنف هذا ( الرجل العالم ) لقيت عناية تربوية خلابة ، ومنهجاً علمياً دقيقاً . وإذا كنت قد حاولت أن أقبس من أخلاقه القويمة ، وأن أفيده من منهجه العلمي السليم ، فإن كل ما أرجو هو أن يظل ذلك قيماً ثابتة في نفسي ، وذخيرة لما استقبله من أيام . وجزاء الله عن خير الجزاء .

#### وبعد ،

لقد حاولت أن أدرس هذا الموضوع دراسة منهجية شافية ، وأن أخرج منه بنتائج علمية موثوقة . وفي سبيل تحقيق هذا الهدف ، بذلت غاية جهدي وانفقت كل وقتي . ورغم أن الشك لا يزال قائماً في نفسي من حيث مدى تحقيقي لهذا الهدف ، فأنني لا أكاد أشك في أن اتصالاً بهذا الموضوع قد أتاح لي سياحة علمية متمعة في عالم النقد العربي كما وفر لي فرصة ثمينة من الاطلاع على كنوز الفكر النقدي قديماً وحديثاً وعلى الله قصد السبيل .

الطالب

حمد عبد الله الزايدى  
مكة المكرمة

الباب الأول  
مذهب البحري بين الطبع والصنعة

## الفصل الأول

### فكرة الطبع والصناعة

#### تطورها وأثرها في النقد العربي

المذاهب الأدبية بوجه عام حالات نفسية ، تكون نتيجة لحوادث التاريخ وملازمات الحياة ، وما يسيطر عليها من قوانين وما يحيط بها من ظروف ، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة تأصيل هذه الحالات ووضع القواعد العامة لها ، وهذه مهمة رجال الأدب من كتاب وشعراء<sup>(١)</sup> ونقاد .

ويغلب على الظن أن النقد العربي لم يكن يتصور المذاهب الأدبية القديمة كما نتصور مذاهب الأدب اليوم ، ولم يعن بها على نحو ما يعنى رجال الأدب في هذا العصر وربما يعود السبب في ذلك الى سيادة النزعة الجزئية في دراسة النصوص ، وغلبة المذهب الفقهي الذي اقتصر على تناول النصوص من زاوية بلاغية ، أو لغوية ، أو نحوية ، أو من زاوية الوزن والقافية ، وما الى ذلك من الجزئيات<sup>(٢)</sup> .

وعلى الرغم من ضعف وسائل النقد العربي في اكتشاف المذاهب الأدبية ، فقام تهيأ له أن يكتشف بعض المذاهب التي فرضت سيادتها على الشعر العربي ، واتضح آثارها في نتاج الشعراء .

ومذاهب الطبع والصناعة هما أظهر مذهبين أدبيين تبين النقد العربي ملامحهما في نتاج الشعراء على طوال مراحل الشعر العربي وتوالى عصوره المختلفة ، اذا استطاع النقد العربي أن يبحث هذين المذهبين بشيء من التفصيل ، وأن يلقي عليهم بعض الاضواء الكاشفة ، وأن يحدد بالتالي مكانة كثير من الشعراء — خاصة كبار الشعراء — ومواقعهم من هذين المذهبين .

(١) انظر : في الأدب والنقد ، د . محمد مندور ، ص ١١٧ — ١١٨

(٢) انظر : مذاهب الأدب ، محمد عبد المنعم خفاجي ، ص ٦٤



وإذا كان مذهبها الطبع والصنعة هما الأطار الفني الذى تحرك فيه الشعراء العربى بوجه عام ، وشعر البحترى بوجه خاص فلا بد لنا من تفصيل القول فى هذين المذهبين ، وعرض التصورات النقدية المختلفة حولهما ، والتعرف على قيمتها النقدية .

### ١- الطبع والصنعة فى شعر القدماء :

الطبع هو الأصل فى الشعر العربى ، بمعنى أن الشعر عند العرب كان تلقائياً . وكان يمتاز بالاستجابة السريعة للدواعى والمثيرات . وقد بسط الجاحظ القول فى هذه الحقيقة حينما قال : " وكل شئ للعرب فأنما هو بديهة وارتجال ، وكأنه الهام ، وليست هناك معاناة أو مكابدة ، ولا اجالة فكر ولا استعانة ، وأنما هو أن يصرف وهمه الى الكلام . . . فتأتىه المعانى ارسالا ، وتنثال عليه الألفاظ انشلالا ، ثم لا يقيده على نفسه ، ولا يعلمه أحدا من ولده . وكانوا أميين لا يكتبون ، ومطبوعين لا يتكلفون " (١) .

وحديث الجاحظ هذا يعتبر فريدا فى بابيه ، إذ أنه يتناول موقف الشاعر القديم من الشعر ، فقد اتضح أن الشعر عند الشعراء القدماء كان أشبه ما يكون بالالهام الذى يتنزل من عوالم مجهولة ، إذ ما تكاد الرغبة فى ابداع الشعر تساور الشاعر ، حتى تثور خواطره ، وتتوارد عليه المعانى ، فيجرى الشعر على لسانه مجرى الماء . ولسهولة قرض الشعر ، ولسهولة تعاطيه ، أصبح أمسه ميسورا عند العرب ، فهو لا يحتاج الى أدنى جهد يبذل فى تعلمه ، أو حتمى فى صيانتة .

أما الصنعة التى تعنى تفقد الشعر ، وإعادة النظر فيه أو المعاناة والوقوف

---

(١) البيان والتبيين : ج ٣ ص ٢٨

فى سبيل الطبع الشعرى ، فذلك أمر طارىء على الشعر القديم • ونلمح عند الأصمعى ، والجاحظ وابن قتيبة بدايات الجهود النقدية فى التمييز بين شعر الطبع وشعر الصنعة ، ومحاولة التماس بعض الطوابع الفنية التى تغلب على كل مذهب من هذين المذهبين •

فالأصمعى مثلاً يذهب الى أن " زهير بن أبى سلمى ، والحطيئة ، وأشباهمما عبيد الشعر ، وكذلك كل من جسد فى جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستهبة فى الجودة " (١) •

فمثل الأصمعى يبرز مفهوم الصنعة ، من خلال موقف زهير بن أبى سلمى ، والحطيئة من الشعر ، من حيث شدة عناية هذين الشاعرين بالشعر ، وإعادة النظر فيه الفينة بعد الفينة • وبدوا أن هذه العناية عبارة عن تسليط ضوء نقدي على الشعر مهمته أن يكتشف مواطن الضعف فى أبيات القصيدة ، ثم يجبرها أو يستبدلها بخير منها ، ولذلك كانت النهاية الطبيعية لمثل هذا المجهود هو استنباط أبيات القصيدة ، وإحكام بنيتها ، إذ تبرز أخيراً وكأنما هى مفرقة فى قالب واحد •

والجاحظ يرفد موقف الأصمعى هذا ، ويؤيد رأيه ببعض التعليقات على نحو قوله : " وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبد لهم ، واستفسر مجيئهم ، حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتصقهم الكلام ، واغتصاب الألفاظ ، لذهبوا مذهب المطبوعين ، الذين تأتيتهم المعانى سهوا رهوا ، وتثايل عليهم الألفاظ انثيالاً وانما الشعر المحمود كسحر النابضة الجعدى ، ورؤية ، ولذلك قالوا فى شعره : مطرف بالآف وخمار بواف " (٢) •

---

(١) البيان والتبيين : ج ٢ ص ١٣

(٢) " " " " " "

وحديث الجاحظ هذا بمنزلة حاشية موسعة على حديث الأصمى السابق • والجديد عند الجاحظ هو استخدام لفظ ( التكلف ) بمعنى الصنعة ، وما دام أن التكلف والصنعة أصبحا بمعنى واحد عند الجاحظ ، فلا شك أن عنده تعدى لا قليلا لمعنى الصنعة يختلف عن ذلك المعنى الذى لسناء عند الأصمى ، الذى اقتصر على تهذيب الشعر وثقيفه •

ان المعنى الجديد عند الجاحظ يمس عمق التجربة الشعرية فالصنعة عنده تعنى : ( قهر الكلام واغتصاب الألفاظ ) • أى لم يعد شاعر الصنعة يرضى بسطحيية التجربة ، واعتماد بواد الشعر ، واندفاعاته الأولى • فالحفوية التى يمكن أن ترضى شاعر الطبع يجب أن تكبت عند شاعر الصنعة حتى تتكشف عن شىء جديد ، جدير بالاعتناء • وهنا لابد أن تمر اللغة بمأزق حرج ، فاللغة التى كانت طيعة مرنة مسخ شاعر الطبع ، تصبح مع شاعر الصنعة لغة عصية ، لأنها بدأت تأخذ على يسر شاعر الصنعة دورا جديدا لم تعهده من قبل ، فإذا كانت اللغة مع شاعر الطبع تقوم بمهمة التعبير عن التلقائية والمشار السطحية ، فإنها مع شاعر الصنعة تتكلف مهمة جديدة هى الاكتشاف وسبر الأعماق ، ولابد للغة عند شاعر الصنعة من تأدية هذه المهمة حتى لو أدى ذلك الى الاغتصاب والقسر فى بعض الأحيان •

أما قضية الاعجاب بشعر النابغة الجعدي رؤيوية ، فان الجاحظ ينقلها عن الأصمى • ويبدو أن هذا الاعجاب لا يعبر عن رأى الجاحظ الخاص ، لأنه يعقب على ذلك بقوله :

” وقد كان يخالف فى ذلك جميع الرواة ” • ولا شك أن هذا يدل على غرابة ذوق —

الأصمى ، ولا فم هو وجه الاعجاب فى شعر يجمع الجودة المتناهية والرداء المتناهية حتى كأنه ( مطرف بالآف ، وخمار بواف ) ؟ •

ربما يكون الجاحظ أقرب الى تأييد شعر الصنعة عند زهير وأمثاله ، لأننا نراه

يقول : " ومن شعراء الحرب من كان يدع القصيدة تمكت عنده حولا كريتا ( كاملا )  
وزمنا طويلا ، يردد فيها نظره وجيل فيها عقله . . . وكانوا يسمون تلك القصائد : الحوليات  
والمقلدات ، والمطحات ، والمحكمات ، ليصير قائلها فحلا خنذيذا (١) وشاعرا مفلقا " .  
فعبارة الجاحظ : ( ليصير قائلها فحلا خنذيذا ، وشاعرا مفلقا ) توشك  
أن تكون دليلا على اعجاب الجاحظ بشعر الصنعة ، وتأييده له .

ونجد عند ابن قتيبة عناية واضحة بمذهب الطبع والصنعة ، بل ربما تفوق  
عناية الأصمعي والجاحظ . وأول ما أقدم عليه ابن قتيبة هو تعريف الشاعر المتكلف ،  
والشاعر المطبوع . يقول في هذا المعرض : " ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف  
هو الذي قوم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير  
والحطيئة . . . " (٢)

وابن قتيبة هنا يستخدم التكلف بمعنى الصنعة ، خاصة الصنعة البسيطة التي لمسناها  
معناها عند الأصمعي ، التي لا تتجاوز تثقيف الشعر وتهذيبه ، ولهذا يشير ابن  
قتيبة الى زهير والحطيئة كنموذجين لهذا العمل .

وقد غمز الدكتور محمد مندور ابن قتيبة في هذا الموضع لأنه — في رأى الدكتور  
مندور — قد خلط " بين التكلف " وبين ( كذا ) تقهيم الشعر وتثقيفه بطول التفتيش  
وأعادة النظر بعد النظر ، كما كان يفعل زهير والحطيئة . . . وما نلن أحدا يستطيع  
أو استطاع أن يصف شعر زهير بالتكلف غير ابن قتيبة " (٣) وهذا خلط في الرأى ولا شك  
لأن الجاحظ — كما مر بنا — في تعليقه على الأصمعي وصف زهيراً والحطيئة بالتكلف .

وبسط ابن قتيبة رأيه في الشعر المتكلف فيقول :

" والمتكلف من الشعر وإن كان جيدا مفحكما ، فليس به خفاء على ذوي العلم

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ٩ .

(٢) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٢٢ — ٢٣ .

(٣) النقد المذهبي عند العرب : ص ٣٩ — ٤٠ .



النقط من الشعر ثلثة من العيوب ، وجملة من محايب الشعر ، مثل : كثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعاني حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه .

ويغلب على الظن أن سبب اضطراب ابن قتيبة هذا إنما يعود الى خلطه بين رأى الأصمعي والجاحظ ، أو الصنعة بمعنى الثقيف والتعذيب كما هي عند الأصمعي والصنعة بمعنى محاولة العمق وما تؤدى اليه هذه المحاولة من قسر اللغة واغتصاب الألفاظ ، كما مربنا عند الجاحظ . لهذا السبب جاء حديث ابن قتيبة عن التكلف أو عن الصنعة وهو يجمع هذين المفهومين ، المفهوم البسيط ( الثقيف والتقييح ) ، والمفهوم العميق ، طلب العمق وما يؤدى اليه هذا العمق .

ويغلب على الظن أن ابن قتيبة حاول أن يتوسع في عبارة الجاحظ التي وصف فيها التكلف بأنه ( قهر الكلام واغتصاب الألفاظ ) ، فاعتقد أن اغتصاب الألفاظ يعنى كل هذه العيوب من كثرة الضرائر وحذف ما بالمعاني حاجة اليه ... الخ .

ويبدو أن السرفى توسع ابن قتيبة هذا ، هو خلط آخر بين ما يمكن أن يؤدى اليه التكلف من عيوب خاصة ، وعيوب الشعر بوجه عام ، حتى لو كانت هذه العيوب عند شعراء آخرين ليسوا من شعراء التكلف والصنعة ، وليسوا من قبيل زهير والحطيئة . ولعل شيئا من هذا يتضح من طبيعة الأمثلة التي ساقها ابن قتيبة ، وأكثرها — كما مربنا — مأخوذ من شعر الفرزدق ، والفرزدق كما هو معروف ليس من شعراء الصنعة الذين تعود ابن قتيبة وسابقوه على ذكرهم في كل معرض قول ، مثل زهير والحطيئة . وكما كان ابن قتيبة موفقا ، لو أنه عمد الى واحد من هذين ، وحاول أن يلتص عيويه ، التي هي بكل تأكيد عيوب التكلف ، فمثل هذا العمل أجدر من تليف عيوب الشعر عامة ، وضافتها الى شعراء الصنعة والتكلف ، اضافة اعتباطية ليس لها أى سند من المطابقة بين النظر والتطبيق .

وما نكاد نصل الى رأى ابن قتيبة فى الشاعر المطبوع ، حتى نصل الى ذلك السرى الموفق الى أبعد غايات التوفيق ، وذلك حينما قال ابن قتيبة عن الشاعر المطبوع :

" والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافي ، وأراك في صدر بيتـــــــــــــــــه  
عجزة ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، وشى الخريزة ، وإذا  
امتحن لم يتلعثم ولم يتزحزح<sup>(١)</sup> " .

ونلمح هنا موقفا نقديا معجبا ، ونظرة ثاقبة تدل على وهى ابن قتيبة وهيا قيما بشعر  
الطبع ، من حيث كونه نمطا خاصا من الشعر ، له سماته المتميزة ، التى من أظهرها  
اليسر والسهولة ، ثم تألف عناصر التعبير فى هذا الشعر ، حتى كأنما كل جزء من أجزائه  
يمهد للجزء الذى يليه ، أو يوحى به من قبل أن يتفوه به قائله ، فصدر البيت ينبنى  
عن عجزه ، وفاتحته تستدعى خاتمته .

وقد أحسن ابن قتيبة غاية الاحسان حينما تنبه الى علة هذا الجمال الأدبى فى شعر  
الطبع ، ألا وهو ذلك الأثر العاطفى الذى تنضح به أعطاف هذا الشعر ، فهذا ( وشى  
الخريزة ) وحرارة الوجدان الصادق . وجملة القول أن ابن قتيبة أحاط فـــــــــى  
حديثه هذا بشعر الطبع احاطة تامة ، من حيث طبيعة هذا الشعر الموضوعية أولا ، ومن  
حيث طبيعته الذاتية ثانيا .

وبعد ، فهذه الغاية التى انتهت اليها أبرز الآراء النقدية القديمة فى مسألة  
الطبع والصنعة فى شعر القدماء . ومهما تكن طبيعة هذه الآراء ، ومهما يكن حظها  
من النفاذ واستقامة النظرة ، فلن نتمكن من الحكم عليها ، وتقديرها تقديرا موضوعيا ،  
ما لم نعرض الجانب الآخر من الصورة ، وأعنى به تصور المعاصرين لشعر الصنعة القديم ،  
وكيف أن البعض انتهى به تصوره الى رفض الطبع فى الشعر القديم أو الشعر الجاهلى  
رفضاً مطلقاً .

## ٢- الصنعة فى الشعر القديم كما تصورها المعاصرون :

استفاد المعاصرون — من المستشرقين والحرب — من فكرة الرواية فى الشعر

(١) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٣٤

القديم وتسلسلها ، فاستطاعوا على ضوء هذه الفكرة تصور شعراء الصنعة القدماء على هيئة مدرسة لها أساتذة وتلاميذ ، يأخذ متأخرهم عن متقدمهم مادة الفن وأصوله .

ولعل المستشرق الانجليزى لايل ( ) من أوائل هؤلاء فى التنبيه الى قيمة فكرة الرواية فى الشعر القديم ، وما يتبع ذلك من أثر وتأثير . فقد أوضح هـذا المستشرق ، أن فحول الشعراء قد اشتغلوا بالرواية فى أول أمرهم ، وأن أكثرهم قد تأثر بمن يروى له ، ومثل لذلك ببعض الأمثلة . . . . . يهمننا منها زهير وتلاميذه الذين تأثروا بأستاذهم أوس ، ثم أخملاه ، واستمر تأثيرهم فى الشعر ما يقرب من قرنين (١) .

وأغلب الظن أن المستشرق كرنكو ( ) توسع فى هذه الفكرة بعض التوسع ، حينما ذكر مشاهير الرواة مثل : أوس بن حجر رامية طفيل الخنوى ، وزهير رامية أوس ، وكعب بن زهير والحطيئة والشماخ رواة زهير ، وأن هذه السلسلة من الشعراء الرواة تشير الى ما يشبه وجود مدرسة ، خاصة وأن ثمة صلات تشابه بين هؤلاء ، فى الموضوعات وفى بحر الشعر أيضا . (٢)

وربما يكون المستشرق الفرنسى ر . بلاشير ( ) من أنفذ المستشرقين نظرا فى هذا الموضوع . فقد اعترف بجودة الصنعة فى أشعار أوس وما فيها من حاسة تمثيلية ، غلبت فيما بعد على شعر أوس والناطقة . (٣)

وإذا عطفنا على الدارسين العرب رأينا أقدم الاشارات عند جرجى زيدان ، فقد ذكر جمهرة من الرواة . . . . . ثم عقب على ذلك بقوله : " . . . . . وكان الرواية فى الجاهلية وأوائل الاسلام ، يروى للشاعر ويصحبه ، وينشد له ، ويعجب به ، اعجاب التلميذ

---

(١) انظر : (١) TRANSC. OF ANC. ARABIAN. INTER. XXXV.

(٢) انظر : دائرة المعارف الاسلامية ( الترجمة ) : ج ١٣ ص ٧٠

(٣) انظر : تاريخ الأدب العربى : ج ٢ ص ١٢٠



بأستاذه ، ويناضل عنه ، ويفضله على من سواه <sup>(١)</sup> .

والشاهد عند جورجى زيدان هو الشخصى فى الرواية ، ثم ما تولى به هذه الفكرة ، من حيث الالتحاق الى مدرسة عند هؤلاء الرواة ، الذين يأخذ بعضهم عن بعض ، ويحصب بعضهم لبعض . على أن الذى يؤخذ على جورجى زيدان هو أنه لم يهتم بالخصائص الفنية التى تربط بين أعضاء هذه المدرسة ، وتطبع فنيهم بطابع خاص .

ويعتبر الدكتور طه حسين من خيرة الدارسين العرب الذين تنبهوا الى مدرسة الصنعة فى الشعر القديم ، فقد أطل الوقوف عند هذه المدرسة وأربابها ، أمثال أورابن حجر ، وزهير ، والحطيئة ، وقد تيسر له أن يكشف عن بعض الخيوط الفنية التى كانت تربط بين رواد هذه المدرسة .

وقد استهل الدكتور طه حسين حديثه عن هذه المدرسة بقوله : " أريد . . . أن أبحث عن شعر زهير ، فأرى أن الرواة يحدثونا بأن زهيراً كان راهبة لأورابن حجر ، وأن الحطيئة كان راهبة زهير ، وأن كعباً بن زهير كان شاعراً تعلم الشعر من أبيه . . . وقد رأيت الرواة يحدثونا بأن زهيراً كان يصنع شعره ويتكلفه بنفسه فى الحول أحياناً قبل أن يظهر القصيدة من شعره ، وأن الحطيئة كان عبداً من عبيد الشعر يتكلفه ويشقى فى صنعته ، وأن كعباً والحطيئة كليهما قد ذكر صناعة الشعر ، وتثقيفه والعناء فيه ، وإذا فاذاً كان هذا كله حقاً ، فأننا بازا\* مدرسة شعرية معينة أستاذها الأول أورابن حجر ، وأستاذها الثانى زهير ، وأستاذها الثالث الحطيئة الذى أخذ عنه فى الاسلام جميل ، وعن جميل أخذ كثير <sup>(٢)</sup> " .

ولم يقف طه حسين عند عرض آراء الأقدمين والتماس رجال مدرسة الصنعة فحسب

(١) تاريخ آداب اللغة العربية : ج ١ ص ٨٧

(٢) فى الأدب الجاهلى : ص ٢٦٦ - ٢٦٧ .

بل مضى الى الأمام خطوة أخرى ، ذلك حينما وضع يده على بعض الخيوط الفنية التي تسرى في لحمه هذه المدرسة وسداها . فقد قال عن أوس بن حجر : انه " يمتاز بميزتين : احدهما : أن خياله كان مادياً شديد التأثير بالحس . والثانية : أنه كان فناناً يتخذ الشعر حرفة وصناعة وفناً يدرس ويتعلم . . . ومن هاتين الخصلتين اللتين رأيناها عند أوس استفاد الفن البياني الخالص عند هؤلاء الشعراء جميعاً فكثرت عندهم التشبيه والمجاز والاستعارة والافتتان فيها <sup>(١)</sup> . وعلى الرغم من أن في كلام طه حسين هذا أثراً واضحاً من رأى المستشرق بلاشير السابق ، فالحق أن طه حسين عرف كيف يتأثر بطريقة ايجابية لا تحجب معالم أصالته الخاصة . فقد ذكر أساتذة هذه المدرسة ، وحاول أن يتعمق الطابع الفني المسيطر على النتاج الشعري لهذه المدرسة ، وقد اتضح من خلال تحليل طه حسين أن طابع هذه المدرسة هو تجميع الصياغة الفنية للشعر ، مع غلبة الخيال الذي ينزع الى التمهيم الحسى ، بكافّة الوسائل التصويرية فى الشعر ، كالمجاز والتشبيه والاستعارة .

والحقيقة أن كل هذه الآراء ، كانت فى إطار النظرة القديمة لمذهبي الطبع والصنعة ، بمعنى أن هذه الآراء لم تناقض الموقف النقدي القديم الذى يرى أن الأصل فى الشعر العربى هو الطبع ، وأن الصنعة أمر جدد على الشعر القديم فيما بعد على يد شعراء معروفين فكل ما جاء به هؤلاء المعاصرون اذن هو توسعة فكرة الصنعة فى الشعر القديم ، وتمثلها فى هيئة مدرسة أدبية أستاذها الأول أوس بن حجر الذى عمل عمله فيمن تلاه . والى هنا يكون موقف المعاصرين موقفاً ايجابياً سليماً له ما يسنده ، سواء من واقع الفكر النقدي القديم الذى مضى المعاصرون على هديه ، أو من واقع تحليل النصوص عند شعراء الصنعة ، واكتشاف الروابط الفنية التى انتظمت جملة هؤلاء الشعراء .

ان رأى الجديد حقاً فى موضوع الطبع والصنعة فى الشعر القديم ، بل السرائى الذى خالف مسيرة القدماء والمعاصرين هو ما جاء به الدكتور شوقي ضيف ، حينما رفض

الرأى القديم الذى رأيناه عند الجاحظ ، ذلك الرأى القائل بسيادة مبدأ الطبـح وفلبته على الشعر القديم ، فقد استبدل الدكتور شوقى ضيف بهذا الرأى رأيا جديدا هو غلبة الصنعة والتكلف على الشعر الجاهلى .

ويبدو أن الدكتور شوقى ضيف لم يقدم على هذا الرأى الا بعد أن اطمان تمام الاطمئنان الى رأى المستشرق جهدى ، الذى يرى : " أن قصائد القرن السادس الميلادى الجديدة بالاعجاب تنهى \* بأنها ثمرة صناعة طويلة " (١) ، فقد قرأ هذا الرأى فى خلد الدكتور شوقى ضيف ، وقال اعجابه فذهب يتناصح عنه بهيـدم كل عقبة فى سبيله ، ويبدو أن أهم هذه العقبات هو رأى الجاحظ لاغير .

وقد خالف شوقى ضيف الجاحظ لسببين :

الأول : لأن الجاحظ صدر عن رأيه ذاك فى معرض الخصومة بين العرب والشعوبية ، ولذلك فهو مبالغ فى رأيه ولم يكن فيه جادا . (٢)

والثانى : لأن الجاحظ يناقض دعواه ، لأنه يذكر أن ثمة طائفة وجدت منـبـد العرب ، كانت تكيد طبعها فى عمل الشعر وصنعتة ، وهو بهذا يعنى قول الجاحظ الذى مررنا - : ( من شعرا \* العرب من كان يدع القصيدة تكث عنده حولا كريتا . . . ) (٣) .  
والحق أن كلا هذين الاعتراضين ليس من القوة فى شئ \* ، بحيث يمكن الاعتماد عليهما فى رد رأى الجاحظ .

فأما أن رأى الجاحظ قيل فى معرض الخصومة بين العرب والشعوبية ، فهذا أمر مسلم به ، بيد أن هذا لا يمنع أن يكون رأى الجاحظ رأيا صائبا ، إذ ليس كل ما قيل فى معرض الدفاع عن حق ، أو فى معرض خصومة من الخصومات ، أو منافرة من المنافرات - باطلا بالضرورة ، ثم إن المدار بعد على القول نفسه ، وليس على الدواعى

(١) الفن وذاهبه فى الشعر العربى : ص ١٤

(٢) انظر المرجع نفسه : ص ٢٠

(٣) الفن وذاهبه ص ٢٠ - ٢١

أو البواعث التي كانت سببا في جلبه .

وأما أن الجاحظ يناقض دعواه فليس صحيحا على وجه التحقيق ، ذلك أن الجاحظ عم الطبع في نصه الأول ، حينما ذهب الى أن كل شئ \* للحرب انما هو بديهة وارتجال ... وأنهم مطبوعون لا يتكلفون \* ثم خصص الصنعة في نصه الثاني ، وكفى أنه بدأ هذا النص بقوله : ( ومن شعراء العرب ... ) . وهي عبارة تفيد التخصيص ، أي أنها عبارة تختص فئة معينة من الشعراء \* وهنا يتضح أن الجاحظ لم يعارض العام بالعام حتى يحمل كلامه على التناقض ، بل عارض الجاحظ العام بالخاص وهذا يحصل على الاستثناء \* ، وليس من التناقض في شئ \* .

ومعد هذين الاعتراضين اللذين خيل للدكتور شوقي ضيف أنه فقد بهما كلام الجاحظ ذهب يهول من أمر الشعر الجاهلي ، ويرسم حوله كثيرا من حالات التعجيز ، وأن فيه من ضروب الصنعة الشاقة ، ما يجهد الشعراء ويقتض مضاجعهم ، على نحو قوله : " من يرجع الى صناعة الشعر العربي في أقدم ( نماذج ) ، يرى صعوبة هذه الصناعة ، وأنها ليست عملا عفلا ، بل هي عمل موسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة ... فان ما فيها من كثرة القواعد والأصول في لغتها ونحوها ، وتراكيبها وأوزانها يجعل الباحث يؤمن بأنه لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية الا بعد جهود عنيفة ، بذلها الشعراء في صناعتها " .<sup>(١)</sup>

وستمر الدكتور شوقي ضيف في بسط هذه الجهود فيذكر نظام القصيدة الموسيقية ووحداتها الصوتية ونظام القافية في الشعر العربي ، وضرورة التزام الشاعر بكل هذه الأمور \* ثم يضيف قائلا : " وهذه الجهود والأصول الصوتية الخاصة فـ ... ( النماذج الجاهلية ) ليست كل شئ \* في صناعتها ، فهناك أصول أخرى تستمد من ( التصور ) اذ الشعر الجاهلي - كما وصلتنا نماذج - لا يعتمد أصحابه

على ( فن الموسيقى ) فقط ، وما يحدثون فيه من قواعد والتزامات دقيقة ، بل هم يحتمدون على فن آخر لعله أكثر تعقيدا وهو فن التصوير \*\*\* ومن يرجع إلى نماذج امرئ القيس وهو من أقدم الشعراء الجاهليين ، يلاحظ أنه يعنى بالتصوير<sup>(١)</sup> فى شعره ، كأن التصوير غاية فى نفسه .

وعلى ضوء هذه الحجج التى قدمها الدكتور بين يديه انتهى الى رأيه الخاص ، وهو " أن نعم التكلف فى الشعر القديم ، وجعله على درجات يبلغ أعلاها عند زهير<sup>(٢)</sup> وأصحابه " .

ولا شك أن الرجل قد تكلف كثيرا - كما رأينا - لكى ينتهى الى هذا الرأى .  
والحقيقة أن كل ما قدمه الدكتور لا يقوم فى رأينا مقام الحجة المقنعة فى أن التكلف لا الطبع هو الغالب على الشعر القديم .

والسبب هو أن الدكتور شوقى ضيف انطلق فى بداية الأمر من فرضية عامة ، هى دعوى النضج والرقى فى نماذج الشعر الجاهلى ، وتلك هى مقولة المستشرق جوىدى فى بلدئ الأمر ، فمثل هذه الدعوى فرض علمى لا يزال مطروحا للاثبات ، والسبيل الوحيد لاثباته عندنا إنما هو مقارنة نصوص الشعر الجاهلى ، بتلك النصوص السابقة ( ما قبل امرئ القيس ) فهذه النصوص - ان وجدت - هى الكفيلة بأن تمكننا - على ضوء منهج مقارن - من دراسة الشعر الجاهلى دراسة منهجية واعية ، وأن تضع أيدينا على درجات التطور فى سلم الشعر الجاهلى ، سواء كان هذا التطور من حيث التقاليد العامة للشعر العربى ، أو من حيث القيم الفنية الكامنة فى هذا الشعر ، ذلك أن معنى الشاعر كما يقول الناقد الأنجليزى ت. س. ليوت : " لا يستمد منه وحده ، فتقديره إنما هو تقدير للعلاقة التى تربطه بالشعراء \*\*\* الموتى وأنت لا تستطيع أن تقيمه على حدة ، وإنما يتحتم عليك أن تضعه جنبا الى جنب مع

(١) الفن ومذاهبه : ص ١٤ - ١٥

(٢) المرجع نفسه : ص ٢١

الموتى لتجربى المقارنة والمفارقة وليس هذا بمبدأ من مبادئ النقد التاريخى فحسب، بل من مبادئ النقد الجمالى أيضاً<sup>(١)</sup>. ومعنى هذا أن فى استطاعتنا مثلاً أن نقوم شعر أبى تمام، أو شعر البحترى، أو شعر المتنبى تقييماً أجدر وأقرب الى الموضوعية من أن نقوم شعراً من القيس، وما ذلك الا لأننا فى الحالة الأولى شتمك الاحساس بالماضى الذى استمد منه هؤلاء الشعراء، وأما فى الحالة الثانية فالأمر واضح، فنحن نفتقر الى هذا الماضى افتقاراً ملحوظاً، وبطبيعة الحال فان هذا الماضى - المجهول هو العقبة الوحيدة التى تحول بين الباحث العلمى والجزم برأى قاطع فيما يتعلق بدرجة التطور ونوعيته فى الشعر الجاهلى.

وهما يكن الأمر فقد راغ الدكتور شوقى ضيف عن هذه العقبة، لأنه لا يوجد بين يديه نصوص قديمة سابقة يمكن على ضوئها تحديد التطور ونوعيته فى الشعر الجاهلى تحديداً موضوعياً مقنعاً. وبالطبع كان لتجاوز هذه الخطوة العلمية الايجابية أكبر الأثر حينما أقدم الدكتور شوقى ضيف على تحليل نصوص الشعر الجاهلى، فهناك لم يجد حقائق محددة يمكن قولها، أو ظواهر معينة يمكن الإشارة اليها، فما كان منه الا التركيز على عناصر الشعر وخصائصه التى بدونها لا يمكن أن يسمى شعراً، مثل اللغة، والموسيقى والتصوير التى لا يخلو منها شعر الطبع والصنعة على حد سواء، بل لا يخلو منها أى شعر. ولم يكتف الدكتور شوقى ضيف بهذا فحسب، بل ذهب فى التعسف شوطاً آخر حينما اعتقد أن الشاعر كان يجهد نفسه وأخذها بالتكلف فى تأليف مثل هذه العناصر، من لغة، وموسيقى، وصور... أو أن الشعر على حد تعبيره صناعة لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية الا بعد جهود عنيفة بذلها الشعراء فى صناعتها. ومثل هذا الموقف - بلا شك - يلخى حقيقة أساسية من حقائق النقد، وهى أن العمل الابداعى خاصة الشعر، عمل متكامل بكل عناصره، وأنه يتم بصورة آلية، ليس للشاعر فيها ذلك التدخل الواعى، الذى يمكن أن يقال فيه

انه يسيطر على ابداع الشعر ، أو يرسم له خطة ثابتة <sup>(١)</sup> . فأين الصنعة والتكلف مع هذه الآلية التي يخضع لها العمل الابداعي ؟ !

هذه أدلة الدكتور شوقي ضيف التي قدمها بين يديه لكي يثبت بواسطتها — انعدام الطبع في الشعر الجاهلي وغلبة الصنعة عليه . . ولقد اتضح لنا كيف أن الدكتور شوقي ضيف تحسف السبل ، وتجاوز الخطوات الصحيحة لاثبات مسألة تطرح الشعر الجاهلي وتضيق نماذجها ، فانتهى به ذلك الى تكلف واضح حينما حاول أن يثبت حقيقة الصنعة من واقع نصوص الشعر الجاهلي .

ومهما يكن الأمر فإن الأبحاث التي تلت بحث الدكتور شوقي ضيف ، والتي تناولت الشعر الجاهلي ومراحلها الفنية بشئ \* من التأنى — قد اثبتت سلامة التصور النقدي القديم الذي كان يرى أسبقية الطبع وغلبته على الشعر الجاهلي ، وحسبى هنا أن أشير الى بحث الدكتور سيد حنفى حسنين ( الشعر الجاهلي — مراحل واتجاهاته الفنية ) الذي انتهى فيه الى أن الشعر الجاهلي مرّ في ثلاث مراحل فنية :

الأولى : مرحلة الطبع والتلقائية .

والثانية : مرحلة الصنعة والاحتراف .

والثالثة : مرحلة الجمود .

وكيف أن المرحلة الأولى ، مرحلة الطبع والتلقائية كانت تشمل أكثر شعراء العصر الجاهلي ، كأبي دؤاد الايادي ، ومن سار على رسله في وصف الخيل ، وكعبيد بن الأبرص وامرئ القيس ، ثم من سار على رسل امرئ القيس ، ومن أشهر هؤلاء المرقشيان الأكبر والأصغر ، وجطاعة الشعراء الصعاليك . فكل هؤلاء كانوا يمثلون مرحلة الطبع والتلقائية في الشعر الجاهلي ، أو الشعر القديم <sup>(٢)</sup> . في حين اقتضرت مرحلة

(١) انظر : الأسس النفسية للابداع في الشعر خاصة ، دكتور مصطفى سيف ص ٢٤١

(٢) انظر : الشعر الجاهلي مراحل واتجاهاته الفنية : ص ٣٦

الصنعة على روادها المعروفين ، كأوس بن حجر ، وكزهير وتلاميذه ، كعبد الحطيئة ،  
وكالناهضة الذبياني<sup>(١)</sup> . واقتصرت مرحلة الجمود على لبيد بن ربيعة<sup>(٢)</sup> .

وهنا نستطيع أن نوازن بين الموقف النقدي القديم من الصنعة في الشعر القديم —  
والموقف النقدي المعاصر فقد اتضح معنا أن آراء غالبية المعاصرين ، من المستشرقين  
والعرب ، لم تجرؤ على رفض التصور النقدي القديم الذي يرى أن الأصل في الشعر  
العربي هو الطبع ، هذا إذا لم تكن هذه الآراء منطلقة أساساً من التصور القديم —  
نفسه ، بل إن بعض دراسات المعاصرين قد أثبتت من واقع الدراسة المباشرة للنصوص  
صحة ما ذهب إليه القدماء وصدق نظرتهم ، وقد رأينا تصديق ذلك من دراسة الدكتور  
(سيد حنفي ، الشعر الجاهلي ) .

### ٣- الطبع والصنعة في شعر المحدثين :

المحدثون جيل جديد من أجيال الشعر العربي ، وكاد يتفق نقاد الأدب على  
أن أمام هذا الجيل وحامل لوائه هو الشاعر بشار بن برد الحقيلى . فمن سبق بشارا  
من الشعراء اعتبروه من القدماء ، وشار ومن تلاه من المحدثين<sup>(٣)</sup> .  
ولم يكن شعر هؤلاء المحدثين ونتائجهم الجديد بمعزل عن حركة النقد ومراقبته  
المستمرة ، بل كان الشعر المحدث والنقد يسيران جنباً إلى جنب ، هو شركل  
منهما في الآخر على نحو مستمر .

ولعل من حسن الحظ أن بعض النقاد رسم صورة مجملية لشعر المحدثين ومدى  
اختلافه عن شعر القدماء ، على نحو ما نجد عند أبي بكر الصولي ، الذي يقول :  
" اعلم — أعزك الله — أن ألفاظ المحدثين منذ عهد بشار إلى وقتنا هذا ، كالمنتقلة  
إلى معان أبعد وألفاظ أقرب ، وكلام أرق ، وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع

(١) انظر : المرجع نفسه : ص ١٠٢ وما بعدها

(٢) انظر : المرجع نفسه : ص ٢٤٨ وما بعدها

(٣) انظر : طبقات الشعراء لابن المعتز ، ص ٢٤ وانظر : العمدة : ج ١ ص ١٣١



والابتداء ، والطبع ، والاكتفاء ، وأنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عيانا ، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة ، وعانوه مدة دهرهم من ذكر الصحارى والهر ، والوحش والابل والأخبية . فهم فى هذا أبدا دون القدماء ، كما أن القدماء فيما لم يروه أبدا دوشهم . . . ولأن المتأخرين انما يجرون أبدا يريح المتقدمين ، ويصرون على قولهم ، يستمدون بلعابهم ، وينتجعون كلامهم ، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده . وقد وجدنا فى شعر هؤلاء معانى أو ما أليها ، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها ، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان ، والناس له أكثر استعمالا فى مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبتهم <sup>(١)</sup> .

وفى حديث الصولى هذا شبه احاطة بالعمل الشعرى شكلا ومضمونا ، وأهم ما طرأ عليه من جديد على يد الشعراء المحدثين . وفى مجال الشكل أو الألفاظ أصبحت أساليب الشعراء المحدثين على شىء من الأناقة والتهديب ، وكأنما توحى بأنهم صدى لحضارة جديدة متطورة . وفى مجال المضمون أو المعانى ، ائضح أن كل فريق كان يشغل وقائع عصره ، ويصورها فى نتاجه الشعرى ، فالقدماء كثرت فى أشعارهم أوصاف الصحارى ، والوحش والابل وما الى ذلك من أساليب عيشهم . وهم يجيدون وصف هذه الأشياء معتمدين فى ذلك على طول خبرتهم بها . فى حين أن المحدثين برعوا فى وصف مظاهر عصرهم ، وما جدد تحت أعينهم من أشياء جديدة لا عهد للقدماء بها .

والى جانب هذا نجد فى حديث الصولى مفاضلة واضحة بين القدماء والمحدثين . فقد سبق الأوائل الى اختراع المعانى ، وابتدائها . كما أنهم عند الناقد أصحاب الطبع المكتفون به ، هيد وأنهم لهذا سبق أصبحوا أئمة المحدثين الذين جروا على وتيرتهم ، وانتجعوا تراثهم . لكن هذا لا يعنى أن المحدثين وقفوا عند حد ود التقليد فحسب ، بل ان لهؤلاء أصالتهم الواضحة ، فقلما كان يأخذ الواحد منهم معنى

(١) أخبار أبى تمام : ص ١٦ - ١٧ .

من المعانى الأجداه ، وليس ذلك فحسب ، بل ان ثمة معانى حام حولها القدماء فلم يحلوها منها بطائل ، فكانما تركها أولئك للمحدثين الذين كشفوا النقاب عنها ، وأوسعوها بحثاً وتنقيها .

على أن الذى يهمنى من خلال هذه الصورة العامة التى رسمها الصولى ، هو مسألة الطبع والصنعة فى شعر المحدثين .

لقد أصبح الطبع من نصيب القدماء ، وليس للمحدثين فيه أى أثر يذكر . ولكن هل يعنى هذا أن الصنعة حلت محل الطبع فى شعر المحدثين ؟ أكبر الظن أن الصولى لم يحقق هذه الاجابة بل حققها ناقد آخر هو ابن طباطبا العلوى الذى قال عن أشعار المحدثين : " . . . وأشعارهم متكلفة غير صادرة عن طبع صحيح كأشعار الصرب التى سبيلهم فى منظومها سبيلهم فى منثور كلامهم الذى لامشقة عليهم فيه " (١) .

ومن خلال رأى ابن طباطبا هذا نصل الى أن الطبع ترك مكانه للصنعة أو التكلف عند جماعة الشعراء المحدثين . ولكن الذى يؤخذ على ابن طباطبا هو هذا التصور الساذج حينما اعتقد أن تكلف المحدثين ذو دلالة سلبية تنبئ بفقر فنى الابداع الشعرى ، وتزييف فى ملكة الشعر الحقيقية .

والذى يغلب على الظن أن التصور الناضج لمسألة الطبع والصنعة فى شعراء المحدثين لم يظهر الا فى وقت متأخر عند المرزوقى . فهو على حد علمنا الناقد الوحيد الذى استطاع أن يتعمق مسألة الطبع والصنعة ، وأن ينظر اليها من زاوية الابداع الفنى ، على اعتبار أن الطبع والصنعة كلاهما مفهوم ناضج للعمل الشعرى ، لكن مفهوم منهما طبيعته ، ومبرراته ، ودوافعه .

يقول المرزوقى فى الفرق بين الطبع والصنعة ، وموقف الشاعر منهما : " والفرق بينهما أن الداعى اذا قامت فى النفوس ، وحركت القرائح أعملت القلوب . واذا جاشت

العقول يمكنون ودائعها ، وتظاهرت مكتسبات العلوم وضرورياتها نهجت المعاني ودرّت أخلافها ، وافتقرت خفيات الخواطر الى جليات الألفاظ . فمضى رفض التكلف والتحمل ، وخلق الطبع المهدّب بالرواية المدرب في الدراسة لاختياره فاسترسل غير محمول عليه /ولا ممنوع مما يعيل اليه ، أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ، ما يكون صفوا بلا كدر وهفوا بلا جهد ، وذلك هو الذى يسمى (المطبوع) . ومتى جعل زمام الاختيار بيد التحمل والتكلف عاد الطبع مستخدما ممتلكا ، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها ، وتردده فى قبول ما يؤديه اليها ، مطالبة له بالاغراب فى الصنعة ، وتجاوز المؤلف الى البدعة فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته <sup>(١)</sup> .

هكذا ينطلق المرزوقى فى تحليل مفهومى الطبع والصنعة من أعماق الشاعر ، وهناك يلصق مشكلة الابداع الفنى عن كذب ، مما يجعل حديثه هذا أشبه ما يكون بحديث العالم التجريبي النفسى الذى يرصد التجارب الانسانية وتتبعها بكل دقة . ذلك أن المرزوقى قيّد لنا حركة الابداع الفنى فى أعماق الشاعر تقييدا علميا دقيقا .

ويغلب على الظن أن حديث المرزوقى هذا خلاصة مصفاة لحديث أكثر من شاعر حول عملية الابداع الفنى للشعر ، وطبيعة معاناة الشاعر ، وكيفية توجيه الابداع الشعرى توجيهها أدبيا .

ولكى نحدد مفهوم الابداع الشعرى عند المرزوقى تحديدا دقيقا ، يجدر بنا أن نصوغ حديثه هذا صياغة علمية معاصرة ، فنقول : ان الابداع الشعرى عند المرزوقى عبارة عن انفعال معقد ( تحرك القرائح وجيشان العقول ) ينبثق من اطار ثقافى ( مكتسبات العلوم وضرورياتها ) نتيجة لاثارة خارجية ( الدواعى ) والعقل يوجه هذا الانفعال ( متى رفض التكلف ) الى اتجاه أدبى ( الطبع ) ، و ( متى جعل زمام الأمر بيد التكلف ) الى اتجاه أدبى آخر هو ( الصنعة ) .

---

(١) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص ١٢

ومن خلال هذا التعريف الذى ليس لنا فيه الا فضيلة الصياغة فى مصطلح علمى ،  
نقف مع المرزوقى ازاء نظرية فى الابداع الفنى ، وان قصرها المرزوقى على ابداع الشعر  
خاصة ، بحكم طبيعة النقد الذى كان مقصورا على الأدب فى عصره . وليس من شأنى  
بعد أن أقول ان نظرية المرزوقى هذه تمثل حقيقة الابداع الفنى ، وألا تمثلها . فقضية  
الابداع الفنى لاتزال موضع جدال بين كثير من الآراء والنظريات .<sup>(١)</sup> ولكن حسبى أن أقول :  
ان الفكر النقدي عند العرب عالج قضية الابداع فى الشعر بطريقة علمية دقيقة أقرب  
ما تكون الى التجريب والموضوعة منها الى أية طريقة أخرى .

على أن الموطن الجدير بالاعجاب بعد ذلك ، هو أن المرزوقى لم يقف عند حدود  
معالجة الابداع الشعرى فحسب ، بل وثق الصلة حيثما ربط بين طبيعة الابداع  
الشعرى وفكرة التشريع المذهبى ، فقد اتضح عند المرزوقى ، أن الابداع الشعرى  
لا بد له أن يسلك أحد اتجاهين ، يأخذ واحدا من مفهومين ، أما الطبع ، وأما  
الصنعة . ويدور أن هذين المفهومين هما المفهومان اللذان يدور حولهما مشروع  
الأدب حتى فى العصر الحديث .<sup>(٢)</sup>

وهما يكن الأمر فقد سوى المرزوقى بين هذين المذهبين ، وجعل الشاعر  
المحدث بينهما بالخيار ، وذلك حينما ختم كلامه السابق عن الطبع والصنعة بقوله :  
" فمن مال الى الأول ( الطبع ) فلأنه أشبه بطرائق الأعراب ، لسلامته فى السبك ،  
واستوائه عند الفحص ، ومن مال الى الثانى ( الصنعة ) فلدلالته على كمال البراعة  
والالتذاذ بالخرابة " .<sup>(٣)</sup>

(١) انظر : الأسس النفسية للابداع فى الشعر ، د . مصطفى سيف ، ص ١٨٢ وما بعدها

(٢) يقول الناقد الفرنسى فان تيجم : " منذ أواسط القرن

السادس عشر ، نرى المشرعين ، يترددون بين مفهومين للعمل الشعرى : الإلهام

الذى يميل الى التخلّى عن استعمال العقل ، والصنعة التى تفترض تمرين هذه

الملكة ، ومازال هذان المفهومان ماثلين فى أذهان المشرعين حتى يومنا هذا "

انظر كتابه ، المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا ، ص ٣٢٠

(٣) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص ١٣

وهكذا كان الشاعر المحدث حراً في الاختيار بين هذين المذهبين ، فلكل مذهب طبيعته الفنية ومبررات اختياره • فالاتجاه الأول ، وأغنى به اتجاه الطبع هو الاتجاه التقليدي المأثور عن العرب ، وهو طريق مهده مأمون الجوانب ، لا يمكن أن يختلف فيه الشاعر اختلالاً يذكر • والاتجاه الثانى ، وأغنى به اتجاه الصنعة ، هو الاتجاه الجديد ، وهو اتجاه قمين بالرواد ، والمبرزين من الشعراء ، ممن اكتملت لديهم أدوات الشعر (كمال البراعة) وأصبحت رسالة الشعر فى نظرهم البحث عن أجواء جديدة تخالف المؤلف ، وتتناسب مع طبيعة العصر الجديد • ولعل هذا هو ما يريده المرزوقى بـ (الالتذاذ بالخرابة) •

وإذا كنا عرفنا من قبل أن التكلف أو الصنعة غلبت على الشعراء المحدثين ، كما رأينا عند ابن طباطبغا ، وأنه نفسه قد فسر ذلك ، بما يطعن فى إبداع الشعراء المحدثين ، أقول إذا عرفنا هذا فجدد بنا أن نعدل عنه بعد أن عرفنا المرزوقى بطبيعة الإبداع الشعرى ، وكيف يتم توجيهه حسب رغبة الشاعر الى الطبع أو الصنعة وأن (الصنعة) فى حد ذاتها إذا كانت تعنى الحدول عن (الطبع) فلا تعنى بالضرورة فساد الطبع الشعرى ، ولا زيف الملكة الشعرية ، بقدر ما تعنى التجديد ، والخروج من إطار التقليد ، الذى لم يعد يرضى شعراء عصر جديد له ما لأى عصر جديد من دوافع ومؤثرات •

#### ٤ — الصنعة فى شعر المحدثين :

أخذت الصنعة فى شعر المحدثين شكلاً فنياً ، اصطلاح عليه باسم (البديع) • والبديع كما يقول ابن المعتز : " اسم موضوع لفنون من الشعر ، يذكرها الشعراء ونقصاد المتأدبين منهم " • وكلمة فنون عند ابن المعتز ومن تلاه من علماء البديع ، لاتعنى سوى عناصر البديع المصروفة ، سواء كانت هذه العناصر تتعلق بالصورة الفنية ، كالاستعارة والتشبيه ، أو تتعلق بالحلى اللفظية كالجناس ، ورد العجز على الصدر

٠٠ الخ ، أو تتعلق بالحلى المعنوية كالطباق ، ومراعاة النظير ، والارصاد ٠٠٠٠ الخ .  
ومصورة اجمالية يعنى البديع هذه العناصر التى تكسب الكلام حسنا وجمالا ، وتخلق عليه  
بهجة وجمالا <sup>(١)</sup> .

وقد استفاد المحدثون فنون البديع من القرآن الكريم وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم ، وكلام العرب ، وهذا ما نصّ عليه ابن المعتز فى صدر كتاب ( البديع )  
حينما قال : " قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة ،  
وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكلام الصحابة والأعراب ، وغيرهم وأشعار  
المتقدمين ، من الكلام الذى سماه المحدثون البديع ، ليحلم أن يشارا ومسلما وأبا نواس ،  
ومن تقلبهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم فحسب  
فى زمانهم ، حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه <sup>(٢)</sup> "

ومن هذا يتضح أن أصول البديع أصول عربية صرفة ، وأن المحدثين تأثروا  
بها غاية التأثير ، فاقبلوا عليها اقبالا ملحوظا ، حتى غدا البديع ظاهرة أدبية تستحق  
التسجيل والدراسة .

والملاحظ أن الفن البديعى استهوى أفئدة كبار الشعراء\* وهنريهم . ولعل أكمل  
قائمة برواد المذهب البديعى ، رجال الصنعة من المحدثين نجدها عند ابن رشيق  
القيروانى فى قوله : " وقالوا ٠٠٠ أول من فتن البديع من المحدثين بشار بن برد ،  
وابن هرمه ، ثم اتبعهما مقتديا بهما كلثوم ابن عمرو العتائى ، ومنصور النمرى ، ومسلم  
بن الوليد وأبونواس ، واتباع هؤلاء حبیب الطائى ، والوليد البحترى ، وهمد الله بسن  
المعتز ، فانتهى علم البديع ، والصنعة اليه ، وختم به <sup>(٣)</sup> . "

(١) انظر : الصبغ البديعى فى اللغة العربية ، الدكتور أحمد ابراهيم موسى ، ص ١٤

(٢) كتاب البديع : ص ١

(٣) الحمدة : ج ١ ص ١١٩

وهذا الرميل من الشعراء هم رؤاد الفن البديعى ، الذين استطاعوا أن يقوموا على فن البديع خير قيام ، وأن يتمثلوه خير تمثل ، خاصة إذا قيسوا بمن جاء بعدهم من الشعراء فى القرن الرابع الهجرى ، وما تلاه . فقد آل هؤلاء الشعراء المتأخرون بفن الصنعة البديعية الى جمود الطبع ، حينما أصبحت الأفكار حبيسة الجناس والطباق ، وحينما أصبحت نماذج هؤلاء المتأخرين أساليب معقدة وأهنة .<sup>(١)</sup>

على أن الملاحظ هو أن رؤاد البديع من الشعراء المحدثين ليسوا على حد سواء فى استخدام البديع ، وقد لاحظ ذلك القاضى الجرجاني ، وقال : " فلما أفضى الشعر الى المحدثين وأوا مواضع تلك الأبيات من الغرابة والحسن وتميزها عن أخواتها فى الرشاقة واللفظ ، تكلفوا الاحتذاء عليها ، فسموه البديع ، فمن محسن ومسى ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط " .<sup>(٢)</sup> ومعنى هذا أن صنعة المحدثين كانت عبارة عن مستويات ، فهناك من يستخدم البديع استخداما فنيا متقنا ، يخدم به شعره ، فيجلبو به جماله وزيد فى حسنه . وهناك من كان على عكس ذلك ، بمعنى أنه يفتقر الى التوازن الدقيق بين الجمال الطبيعى والجمال الصناعى ، فيتحول البديع حينئذ الى غاية لا الى وسيلة ، الأمر الذى يكون له أسوأ الأثر فى طمس جمال الشعر والذهاب بروائه وهائه .

وهذه النظرة التى تجلت من خلال رأى الجرجاني تجعلنا نؤكد أن موقف النقد العربى من صنعة المحدثين كان يلح على الاعتدال والموقف الوسط ، فهو يرحب بالصنعة فى حدود معقولة ، لا تطغى على روح الشعر ، ولا تكتم أنفاسه . ربما يكون ابن رشيق القيروانى من أشد النقاد افصاحا عن هذا المعزى ومن أكثرهم تبياناً له . فهو يقول عن فنون البديع : " وهذه الأشياء فى الشعر انما هى نهذ تستحسن ، ونكت تستظرف ، ومع القلة ، وفى الندرة ، فإذا كثرت فهى داللة على الكلفة . . . . . وانما هرب الحذاق عن هذه الأشياء لما تدعو اليه من التكلف

(١) انظر : المصباح البديعى ص ١١٢

(٢) الوساطة : ص ٣٤

لا سيما أن كان في الطبع أيسر شيء من الضعف والتخلف ... ولا ينبغي للشعر أن يكون أيضا خاليا مفسولا من هذه الحلى فارغا لكثير من شعر أشجع وأشبهه من هؤلاء المطبوخين جملة (١).

وهذا القيرواني يبرز الموقف المعتدل للنقد الحري في أكمل صوره . وهو موقف لا يمكن أن يقال فيه أكثر من أنه موقف محكم يربط الشعر بالطبيعة الوجدانية ، ثم لا يخفل قضية الجمال الصناعي التي يجب أن تندمج مع روح الشعر اندماجا لا يشعر بكلفة أو استكراه ، بل ان القيرواني يصرح بأن قدرا معقولا من الصنعة في الشعر أمر ضروري ، وشعر فيه هذا القدر من الصنعة خير من شعر مطبوع جملة واحدة . وفي كلام القيرواني أيضا ملحظ نقدي رائع ، فهو يؤكد أن الطبع الضعيف لا يناسب الصنعة ، فجدير بمثل هذا الطبع المترع أن يختنق في مهده حالما تحجب عنه سجد الهدى أنسام الحرية والحياة .

على أن الحقيقة التي يكاد يلمسها الباحث ، هي أن الطابع الغالب على صنعة رواد الهدى من الشعراء المحدثين إنما هو الاعتدال والحد المعقول من الصنعة ، بحيث يمكننا أن نقول بشيء من الثقة أن تكلف الصنعة البديعية والاغراق في طليها يكاد ينحصر في شعراء معدودين ، بل في شاعرين اثنين هما : مسلم بن الوليد ، وأبو تمام .

فأما مسلم بن الوليد : فهو البداية الحقيقية لتكلف الهدى تكلفا حقيقيا ، فقد أخذ مسلم يشق على نفسه وكلفها ضروها من العناء في سبيل صنعة شعرية متماسكة قهية ، تفرع الأسماع قبل أن تداعب الحس وترضى العقل قبل أن ترضى الوجدان . وأغلب الظن أن تكلف مسلم بن الوليد ، قد أثار استنكار الشعراء قبل أن يثير استنكار النقاد . فهذا أبو نواس مثلا يستنكر قول مسلم :



سلبت فسلبت ثم سلّ سلبها

فأنتى سلبيل. سلبيلها سلبسولا

ويقول عنه : " والله لو رميت الناس فى الطريق لكان أحسن من هذا " <sup>(١)</sup> . ويبدو أن الجنس المتكلف فى هذا البيت هو علة نقد أبى نواس وسبب تدمره منه : ولعل هذا البيت وما شاكله فى شعر مسلم سبب حملة النقاد فيما بعد ثم تركيز ملاحظاتهم على شعره ، واتهامه بأنه جرثومة التكلف فى شعر المحدثين ، على نحو ما نجد عند محمد بن بن قاسم بن مبرهنة الذى يقول : " سمعت أبى يقول : أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد " <sup>(٢)</sup> . على أن حكم ابن مبرهنة هذا ان كان فيه شىء من الاجحاف ، فبإمكاننا قوله فى ضوء نقد ابن رشيق القيروانى لشعر مسلم حينما قال عنه : " وهو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالصنعة ، وأكثر منها ، ولم يكن فى الأشعار المحدثّة قبل مسلم صريح الخوانى الا النخذ اليسيرة ، وهو زهير المولدى من كان يبطىء فى صنعة وجيدها " <sup>(٣)</sup> . وهذا عند أدق حكم وأنصفه فى صنعة مسلم بن الوليد . بل ان أصداء حكم القيروانى هذا أخذت سبيلها الى كتابات المعاصرين <sup>(٤)</sup> .  
وأما أبو تمام : فقد سار فى طريق مسلم ، ورسم خطاه من حيث تكلف البديع وتعقيده . بل لا يكاد يذكر مسلم بن الوليد ولا غيره مع أبى تمام فى القيام على البديع وتكلف أوجه الصنعة . ذلك أن أبا تمام استوعب صنعة مسلم بن الوليد وتكلفه أولا ثم انفرد بعد ذلك بكثير من أنواع التكلف التى لم يعرفها مسلم ولم تخطر بباله .

ومن أبرز النصوص التى تؤكد علاقة أبى تمام بشعر مسلم بن الوليد ، ذلك الخبر الذى يرويه ابن المعتز عن محمد بن قدامة ، والذى مفاده ، أن ابن قدامة هذا دخل

(١) الموشح : ص ٤٤٤

(٢) الموازنة : ج ١ ص ١٧

(٣) العمدة : ج ١ ص ١٣١

(٤) انظر : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ص ١٨٦ - ١٨٧

على أبي تمام ، فاذا أمامه أكوام من الكتب ، غير أن رزميتين منها أحداهما عن يمينه ،  
والأخرى عن شماله ، كانتا تستحوذ على انتباه أبي تمام أكثر من سائرهما . فسأل  
ابن قدامة أبا تمام عن هاتين الرزمتين !! فأجابه أبو تمام بقوله : " . . . أما التي  
عن يميني فاللآت ، وأما التي عن يساري فالعزى ، أعجدهما منذ عشرين سنة ، فساذا  
عن يمينه شعر مسلم بن الوليد ، صريح الغواني ، وعن يساره شعر أبي نواس <sup>(١)</sup> . ومسلم  
هذا يتضح أن شعر مسلم كان مصدرا أوليا من مصادر شعر أبي تمام ، ومكونا أساسيا  
من مكونات صنعته . ويؤكد هذه الحقيقة ما نجده عند ابن مبرهنة الذي يرى : " أن  
أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، ثم اتبعه أبو تمام ، واستحسن مذهبه ، وأحب  
أن يجعل كل بيت غير خال من هذه الأصناف <sup>(٢)</sup> ، فسلك سبيلا وعرا ، واستكره الألفاظ  
والمعاني ، ففسد شعره ، وذهبت طلاوته ، ونشف ماؤه " <sup>(٣)</sup> .

وهكذا عرف النقاد أن أبا تمام بدأ لعبة مسلم من جديد ، وأنه منذر بشر مستطير  
في محيط الشعر . فقد أخذ أبو تمام يحشد ألوان البديع في شعره ، حتى لو كان  
ذلك على حساب الألفاظ والمعاني ، أو حتى على حساب روح الشعر وطلاوته .

ومن هنا أنحى النقاد على شعر أبي تمام بالنقد التفصيلي ، وأخذوا بشي\* من الحق  
يتدارسون بديعه ويبلغ تكلفه في الاستعارة والجناس والطباق ، وسوى ذلك من عناصر  
البديع التي غص بها شعره .

فابن المعتز مثلا في رسالته التي نهب فيها — كما يقول المرزباني — على " محاسن  
شعر أبي تمام ومساوئه " . يوجه فيها حسب نقول المرزباني منها نقدا مركزا إلى  
ردى\* استعارة أبي تمام ، ومقيت تجنيسه ، وطباقه <sup>(٤)</sup> .

(١) طبقات الشعراء : ص ٢٨٤

(٢) المراد أصناف البديع وعناصره .

(٣) الموازنة : ج ١ ص ١٧

(٤) أنظر : الموشح : ص ٤٧٠ وما بعدها .

ويعقد الآمدى — فى الموازنة — فصلا مستقلة يحالج فيها الردى من استعاراته ،  
والمقيت من تجنيسه وطباقة • وكثيرا ما يختتم هذه الفصول بتعليقات نقدية تلخص وجهة  
نظره فيما هو بصدد • ، على نحو قوله الذى ختم به فصل الاستعارة : " وأشباه هذا  
ما اذا تتبخته فى شعره وجدته كثيرا " (١) ومثل تعليقه فى فصل الجناس ، حينما وصف  
أبا تمام بأنه " ... استفرغ وسعه فى هذا الباب ، وجدّ فى طلبه ، واستكثر منه ، وجعله  
غرضه ، فكانت أسائته فيه أكثر من احسانه ، وصوابه أقل من خطئه " (٢) ومثل تعليقه  
فى فصل الطباق عندما قال : " فلواقصر الطائى على ما اتفق له فى هذا الفن ،  
من حلول اللفظ وصحيح المعنى ... لتهديب عظم شعره ، وسقط أكثر ما عيب عليه  
منه " (٣) .

وسار بقية النقاد فى عصر متلاحقة على شاكلة ابن المعتز والآمدى ، ينقبسون  
فى تراث أبى تمام ويفتشون فى عيابه عن نوافر الفنون البديعية وشواردها ، بل ربما  
لا يجد البعض ضالته فلا يملك الا أن يلوك لسانه مرددا ما قيل من قبل ، على نحو  
ما نرى عند ابن سنان الخفاجى والباقلانى وأضرابهما • (٤) (٥)

على أن تكلف البديع هذا التكلف وتعقيد فنونه هذا التعقيد ، ليس كل شئ  
فى تكلف أبى تمام • فهناك ألوان أخرى من التكلف اكتشفها النقاد فى شعره ، كتبجح  
ألفاظ القدماء والافتداء بأساليبهم ، واجتلاب المعانى الخامضة ، والأغراض الخفية • (٦)  
ومن الطبيعى بعد ذلك أن تتواسج كل ألوان التكلف فى شعر أبى تمام ، وأن تفيض  
على بعضها البعض ، بكثير من ألوان الغموض والظلال الشاحبة ، مما يجعل شعر  
الرجل فى نهاية الأمر على قدر لا يستهان به من التعقيد •

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٦٥

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٨٧

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٢٨٩ — ٢٩٠

(٤) انظر : سر الفصاحة : ص ٢٢٧

(٥) انظر : اعجاز القرآن : ص ١١٠

(٦) انظر : الوساطة : ص ١٩

ومهما يكن الأمر فإن هذه الصورة الملخصة التي رسمناها للنقد الذى وجهه الى أبى تمام تكفيها فى التعرف على الطور الذى بلغته الصنعة البديعية على يد أبى تمام • وعلى طبيعة التكلف فى شعره • هذا الى جانب التعرف على طبيعة النقد الذى وجه اليه بسبب ذلك • فهو من وجهة نظرنا نقد هادف ، كان يتوخى الانصاف ويحصى العدل ، فلم يكن هدفه الحقيقى الاطاحة بعبقريه أبى تمام ولا ترديس شعره بقدر ما كان هدفه هو الكشف عن المساوئ الحقيقية فى شعر أبى تمام ، تلك المساوئ التى لا يستسيغها منطق النقد العربى ولا محايرته التى كانت عند أغلب الأوائل تستند الى قاعدة ذوقية راسخة تمثلها النقاد من عيون التراث العربى •

حقا كان الى جوار هذا النقد المعتدل الهادف نقد آخر فاضت به بعض الصدور الحاقدة ، فمثل هذا النقد الذى يمكن أن نجده عند غالبية اللغويين ، وعند بعض الشعراء ، لم يكن ليضير أبدا تمام ، أو ينال من عبقريته وسموته الفنى ، خاصة وأن هذا النقد لم يكن مصدره سوى الجنف والعصبية •<sup>(١)</sup>

#### ٥- موقف المعاصرين من صنعة المحدثين :

عرفنا من قبل أن فن البديع فن أصيل فى الشعر العربى ، وأنه فى شعر المحدثين لا يعد وأن يكون تركيزا لجماليات الصنعة التى كانت ماثلة فى الأدب القديم بكل أشكاله الشعرية والنثرية ، والقرآن الكريم • وكاد يكون هذا هو الموقف الذى انتشر اليه النقد العربى • وهو موقف يحبر عن أصالة فن البديع ، وبالتالى أصالة صنعة المحدثين البديعية فى الشعر العربى •

أما موقف المعاصرين — من المستشرقين وبعض العرب — فهو يناقض موقف النقد العربى ، اذ يذهب عامة هؤلاء الى عزو صنعة المحدثين البديعية خاصة ما يتعلق منها بالجانب اللفظى الى عوامل وتأثيرات جاءت من خارج الاطار العربى •

---

(١) انظر : الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام ، الدكتور محمود السريداوى ، ص ٤٦

فالبعض يعزو صنعة المحدثين البديعية الى أثر فارسي ، والبعض يعزوها الى أثر يوناني ، وربما حاول بعض الدارسين العرب أن يلتبس لصنعة المحدثين عوامل خارجية ، ولكن من داخل الاطار العربى .

فأما الذين جاؤنا بمقولة التأثير الفارسى ، فيبدو أن أبرزهم كارل بروكلمان ، الذى يقول عن شعراء بغداد فى عصر النهضة : " حقا لم يكن لدى العجم بعد فى هذا العصر أدب فارسى حديث ، فان هذا ، لم ينشأ الا بعد ذلك بمائتى عام ، حينما وصلت ايران مرة أخرى على سبيل التدرج الى استقلال سياسى . ومن ثم بقيت العربية لغة الأدب التى كان على العجم أيضا أن يستخدموها . ولئن لم يستطع العجم فى هذا العصر أن يقدموا نماذج خاصة بهم فى شعر الغناء ، لقد تغلغت أناقة التعبير ، ودقة الذوق التى اقتصوا بها ، فى أساليب الشعر البدوى باطراد ، حتى أمكن أن — تتلاشى طبيعة ذلك الشعر بعد ثلاثة أجيال <sup>(١)</sup> . "

وكاد يتلخص كلام بروكلمان كله فى أن الصنعة التى ظهرت فى أساليب الشعراء المحدثين أمثال بشار وأبى نواس وسواهما ممن ينسب الى أصل فارسى ، إنما هى فى الأصل أثر عرقى أختصر به الفرس دون العرب ، وأن هذا الأثر الحضارى العنصرى هو صاحب الفضل الأول فى تغيير أنماط الشعر العربى أو البدوى كما يسميه بروكلمان .

ولعل خير ما نرد به هذا رأى هو اعتراض المستشرق الانجليزى نيكلسون الذى يرد على من يذهب الى هذا رأى بأن الصنعة البديعية ظهرت عند الشعراء المولدين والعرب على حد سواء <sup>(٢)</sup> . وما يذهب اليه هذا المستشرق هو الحق ، فقد وجدت الصنعة البديعية ابان ظهورها عند جماعة من الشعراء المولدين والعرب الصرحاء وفى مقدمة هؤلاء الشعراء العرب ، ابن هرمة والعتابى ، بل كان أكثر مقام ابى نواس هرمة فى المدينة المنورة ، كما يقول بروكلمان نفسه وكل هذا مما يضعف رأى بروكلمان بل ينفيه نفيا قاطعا .

(١) تاريخ الأدب العربى : ج ٢ ص ٨ — ٩  
(٢) انظر :  
(٣) انظر : تاريخ الأدب العربى ، بروكلمان ، ج ٢ ص ٧٠

وأما أولئك الذين يلتصقون التأثير في صنعة الشعراء المحدثين عن طريق اليونان فيبدو أن في طليعتهم محمد نجيب البهيتي الذي ذهب يربط بين ترجمات كتب أرسطو وفن البديع عند المحدثين ربطا فيه كثير من التعسف ، على نحو قوله : " ان وجود هذه الكتب كلها كفيلا بأن يهز الخواطر ، وأن ينظم التفكير حول الشعر ، وأن يهيئ الطريق للنظر في جمالياته ، ليكون تشخيصها مركبا الى التجهيد الشعري عند الشعراء والاحسان الفني عند الكتاب . وهذا ما كان بالفعل ، فعلى ضوء النظرات المنظمة فسي كتاب ( الشعر ) لأرسطو الى مجملات الأسلوب ، خضعت جميع الأشعار القديمة واستخلصت منها جميع المحسنات الأسلمية في المعاني والألفاظ والصور ، ووضعت بين أيدي الشعراء ، فأخذوا يقلدونها " .<sup>(١)</sup>

ومن هذا الرأي يتضح الربط المتعسف الذي يحاوله البهيتي . فهو يوجب العلاقات بين ترجمات كتاب الشعر لأرسطو ، والكتب المؤلفة في علم البديع ، ثم يوجب العلاقات مرة أخرى بين الكتب المؤلفة في علم البديع والصنعة البديعية عند الشعراء . ويبدو أن هذا التصور الذي جابهناب به البهيتي ، بني أساسا على تصور الدكتور طه حسين لقضية البيان العربي ومدى تأثيره بالبيان اليوناني ، فقد انتهى طه حسين كما هو معروف ، الى أن البيان العربي " كان في جميع أطواره وثيق الصلة بالفلسفة اليونانية أولا ، والبيان اليوناني أخيرا " .<sup>(٢)</sup> وهكذا بنى البهيتي رأيه على رأى طه حسين هذا ، محاولا استغلاله في عزو الصنعة البديعية الى الأثر اليوناني بطريق غير مباشر .

غير أن محاولة البهيتي هذه محاولة خاطئة ، ذلك أن أول كتاب تنتظم فيه جملة من فنون البديع ، يمكن تأثرها واقتفاؤها ، هو كتاب ( البديع ) لعبدالله بن المعتز ، وهو مؤلف كما نص ابن المعتز نفسه سنة ٢٧٤ هـ ، فهذا أول كتاب يمكن

(١) تاريخ الشعر العربي الى آخر القرن الثالث : ص ٢٤٥ - ٢٤٦

(٢) نقد النثر ص ٣١

أن نجازف مع البهيميتى ومع طه حسين من قبل ، ونعثره متأثرا بتصور أرسطو للبلاغة اليونانية . (١) ولكن هل يحقل أن نقول ان هذا الكتاب قد أشرفى ابن هرمسة المتوفى سنة ١٥٠ هـ ، أو فى بشار المتوفى سنة ١٦٨ هـ أو حتى فى مسلم بن الوليد المتوفى سنة ٢٠٨ هـ أو فى أبى تمام المتوفى على أقصى حد سنة ٢٢٦ هـ ؟ لا شك عندنا بعد هذا فى أن البهيميتى خلط خلطا فاحشا بين حركة البديع كفن أدبى تمثله الشعراء المحدثون منذ وقت مبكر ، وحركة البديع كعلم بلاغى ، بدأه بالتأليف والتنظيم عبدالله بن المعتز سنة ٢٧٤ هـ ، ثم استمر التأليف فيه على قدم وساق بعد ذلك ، وأن رأى البهيميتى أخيرا نتيجة لهذا الخلط ، رأى مضطرب لا يؤخذ به .

ولعل آخر الآراء التى جددت فى هذا المعرض ، هو رأى الدكتور عبدالله الطيب المجذوب الذى يقول : " كان الاسلام ديناً يرفض الأنصاب والتصاوير ، وما يجرى مجراها من آثار المشركين ، وكانت طبيعة المجتمع الحضرى الجديد تدعو أشد دعاء السى التصاوير والتماثيل . فكان لا بد لهذا المجتمع من أن يجد فنا آخر يعرض به فقصدان الرسم والفنون المماثلة له . وقد بدت يوادى هذا اللون من التعبير فى أواسط العهد الأموى عندما اهتم الخلفاء بالعمارة ، وجعل فن الزخرف يجد سبيله الى تزيين المساجد ، وقد سرى هذا الفن الى العصر العباسى ، وما وازداد ، حتى وصل الى الأواني والنسيج ، وجعل يبرز فى الخطوط . . . وكما أن الزخرفة التى ارتبطت أولا بهندسة البناء ثم بالفسيفساء والزجاج الملون انتقلت الى الخطوط ، فكذلك انتقلت الى صناعتى الانشاد والنظم " (٢)

ويتضح من خلال هذا رأى أن صاحبه لم يذهب شرقا ، ولا غربا ، فى محاولة التماس المؤثرات فى الصنعة البديعية ، بل حاول ايجاد المؤثرات من داخل الاطوار

(١) هذا التصور مردود على طه حسين ، خاصة بعد أن أثبت بعض الباحثين آصالسة عمل ابن المعتز ، وتجرده من أى تصور أجنبى . انظر على سبيل المثال : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، الدكتور ابراهيم سلامة ، ص ١٤٤

(٢) المرشد الى فهم أشعار الضرب : ج ٢ ص ١٦٣

العربى • واللهى كما رأينا الى أن الصنعة فى شعر للمحدثين انما كانت نتيجة للزخرفة فى الفن الاسلامى •

والحقيقة أن رأى الطيب المجدوب يثير قضية من أهم قضايا الفن والأدب عندنا ومن أكثرها تعقيدا ، تلك هى قضية العلاقة بين الفن الاسلامى والشعر العربى • وهما يكن الأمر فانتا نرحب برأى المجدوب فى حدود الفرض المطروح بشأن هناك احتمال علاقة بين الفن الاسلامى والشعر العربى • ولكننا نتوقف عن قبول النتيجة التى انتهى اليها المجدوب ، وهى أن الزخرفة أثرت فى الشعر العربى ، ذلك أن هذه النتيجة التى انتهى اليها الباحث تبدو نتيجة بالغة التحكم ، لا تأخذ فى الاعتبار طبيعة العلاقة التى تحكم اتصال فن بآخر ، تلك العلاقة التى يؤيد مؤرخو الأدب وقاده بأنها علاقة تفاعلية ( جدلية ) ، وليست علمية (١) تحكيمية •

وعلى هذا الأساس تصبح قضية الفن الاسلامى والشعر قضية ( تأثير وتأثير ) أى عبارة عن مخطط جدلى معقد يحمل من طرفيه ، وتكون النتيجة نقاط متقابلة من التأثيرات وهين الخطأ أن نقول ان أثرا ما كان نتيجة لأثر مقابل ، فضلا عن أن نحدد أسبقية تأثير فن فى الآخر •

هذه أهم الآراء المعاصرة التى قيلت فى صنعة المحدثين ، وفيها كما رأينا محاولات تذهب فى كل وجه ، وتلتص التحليلات التماسا • وهى فى جملتها تشترك فى خطأ واحد هو الغموض بين فنون البديع فى التراث ، وفنون البديع عند المحدثين • وإذا كان البعض حاول أن يربط بين القديم والجديد كالبهببى ، فلا شك أنه لم يوفق ، وقد عرفنا أسباب عدم توفيقه حينما عرضنا لرأيه •

وهما يكن الأمر فانتا نقف الى جوار التصور النقدى القديم ، الذى كان يرى أن صنعة المحدثين انما هى امتداد طبيعى لصنعة القدماء ، وأن الجديد عند

---

(١) انظر : نظرية الأدب ص ١٧٥



المحدثين ، انما هو الاحساس بقيمة هذه الجماليات القديمة ، ثم التركيز عليها • وأما سبب هذا الاحساس ، وسبب هذا التركيز فهو يرجع — عندنا — الى طبيعة الأزمة التي كان يمر بها شعر المحدثين • وأعني بها تلك الأزمة التي حدثنا عنها ابن طهطا في العلوي حينما قال : " والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا الى كل معنى بديع ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلاصة (١) ساحرة " • فمثل هذه الأزمة كانت تدفع الشاعر المحدث الى استنزاف هذه الجماليات القديمة ، والنسج على منوالها ، خاصة وأن هذه الجماليات لم يولها جميع القدماء عنايتهم ، وإن وجدت عندهم فانما هي عند شعراء معدودين كما هو معروف فهي اذن في نظر المحدثين عبارة عن كنز حديث الاكتشاف ، يجب المضى في استغلال ثروته الى أقصى غاية •

#### ١- أثر الصنعة البديعية في النقد العربي ، (عمود الشعر) :

يغلب على الظن أن صنعة المحدثين البديعية خاصة بعد أن بلغت ذلك الطور من التعقيد والتكلف ، قد أثرت تأثيرا بالغا في النقد العربي ، ولعبت دورا هاما في تحريكه •

ولحل من أبرز تأثيرات الصنعة وردود فعلها في محيط النقد العربي ، تلك المحاولة التي كانت ترمي الى رسم نظرية شاملة لأصول صياغة الشعر العربي ، تعود بالشعراء الى طبيعته الأولى • وتكون الى جانب ذلك طريقا مأمونا للشاعر المحدث الذي ابتعد كثيرا عن أصول الصياغة التقليدية للشعر العربي في أرقى نماذجه القديمة ، لاسيما بعد أن فتح أبو تمام تلك الشخرات في الشعر وخرج على بعض تقاليده • وليست هذه النظرية التي تعنيها سوى ما عرف في مصطلح النقد العربي باسم (عمود الشعر) • وظهر هذا المصطلح في محيط النقد العربي يكتنفه كثير من الغموض ، بل ربما

(١) عيار الشعر : ص ٨٩

أدى هذا الغموض ببعض الباحثين الى أخطاء فاحشة . فقد ذهب الدكتور محمود السمرة مثلا الى أن : " مصطلح عمود الشعر نجده في كل كتاب نقدي وأدبي تقريبا ، مثل : طبقات فحول الشعراء ، والبيان والتبيين ، والشعر والشعراء ، والكاميل ، والموازنة ، والموشح ...<sup>(١)</sup> وهذا تجرؤ غير دقيق في ميدان البحث العلمي ، ذلك أن مصطلح ( عمود الشعر ) ليس له أى أثر في كل الكتب السابقة لكتاب الموازنة .

ومهما يكن من أمر فإن كتاب "الموازنة" من بين جميع مصادر النقد العربى التى وصلتنا يعتبر الموطن الأول لمصطلح عمود الشعر هذا . وقد ورد هذا المصطلح عند الآمدي مضافا الى البحترى ، اذ يقول الآمدي : " والذى أرويه عن أبى على ، محمد بن العلاء السجستاني - وكان صديق البحترى - أنه قال : سئل البحترى عن نفسه وعن أبى تمام فقال : كان أغوص على المعانى منى وأنا أقوم بعمود الشعر منه ، وهذا الخبر هو الذى يعرفه الشاميون دون غيره " <sup>(٢)</sup>

ومع أن دلالة هذا الخبر توحى الينا بأن عمود الشعر أمر معروف قبل الآمدي فإنه من البحث العثر على هذا المصطلح في كتب القرن الثالث الهجرى أو ما قبله ويغلب على الظن أن عمود الشعر عند الآمدي لا يعد وأن يكون مرادفا لفظيا لطريق الشعر ، أو اتجاه الشعر . بمعنى أن عمود الشعر لم يأخذ عند الآمدي ذلك الوضع الاصطلاحي الذى يتطوى على مقاييس محددة ، كما سوف نرى فيما بعد عند الجرجاني وعند المرزوقي . ولو كان عمود الشعر يعنى عند الآمدي هذا المفهوم الاصطلاحي لما تردد الآمدي في أن يعرض أبواب عمود الشعر ويحدد مقاييسه .

على أن هذا لا يحنى أن مفهوم الشعر عند الآمدي كان بعيدا عن مفهوم عمود الشعر . ذلك أنه يقول : " وليس الشعر عند أهل العلم به الا حسن التأتى ، وقرب التأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها . وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لاثقة بما استعيرت لـه

(١) القاضى الجرجاني الأديب الناقد : ص ١٢٠

(٢) الموازنة : ج ١ ص ١١-١٢

وفير مثافرة لمعناه ، فان الكلام لا يكشف اللفظ والرواق الا بهذا الوصف (١)

ومن خلال هذا المفهوم للشعر سوف نرى أنه ليس ثمة فروق تذكر بينه وبين مفهوم عمود الشعر كما سيتضح فيما بعد . مما يجعلنا نميل الى الاعتقاد بأن تصور عمود الشعر عند القاضي الجرجاني ثم عند المرزوقي أخيراً انطلق من تصور الآمدى هذا ، أو من تصور قريب منه .

فعند القاضي الجرجاني نجد تفصيلاً مبدئياً لأبواب عمود الشعر ، ومحاولة ناضجة لرسم أبعاد هذه النظرية ، إذ يقول القاضي الجرجاني : " وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وده فأغزر ، ولمن كثرت سواثر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالابداع والاستعارة (٢) إذ حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض " .

ومن خلال هذا المفهوم المبدئي لعمود الشعر ، ومن خلال مفهوم الآمدى السابق للشعر نستطيع أن نلمس الصورة العامة التي تهيم على المفهومين وتوحد بينهما . فكل المفهومين يلح على الخطوط العامة لنظرية الشعر من حيث اللفظ ، ومن حيث المعنى ، ومن حيث الصورة الفنية . ومعنى هذا أن كلا المفهومين كان يصدد رسم نظرية عامة للشعر تعتمد بصورة أساسية على المثل الفنية التقليدية للشعر العربي ، والفروق بعد ذلك ليست الا فروقا في الجزئيات فحسب .

فبينما يتناول الآمدى المعنى من حيث قرب المأخذ ، أى سطحية الفكرة ، يتناول الجرجاني من حيث الشرف ، أى نهاية الغرض ونبل المقصد . وفي جانب الصورة الفنية بينما يهتم الآمدى بطبيعة الاستعارة ، ويقدم التصور التقليدي لها : ( أن تكون الاستعارات لائقة لما استعيرت له ) نرى الجرجاني يقدم التشبيه ، ويؤخر الاستعارة ، بل يحتسبها من فنون البديع التي لم تكن من وكد القدماء ولا من مظاهر عنايتهم .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٣

(٢) الوساطة : ص ٣٣-٣٤

على أن هذه الفروق الصغيرة في شأيا المفهومين ، ( مفهوم الشعر عند الآمسدي ، وعمود الشعر عند القاضي الجرجاني ) ، شاعفتا جدا في تفهم وطأة الصلحة على الناقدين ، والخاصة التي كان كلا الناقدين ينظر منها إلى الصلحة .

فصياغة الآمدى لمفهوم الشعر يظهر فيها احساس واضح بوطأة صنعة أبى تمام ، ومقظة وأعية لتلك الشفرات التي أحدثها في صرح الشعر العربى ، ولحل هذا سر الحاج الآمدى في جانب المعنى على قرب المأخذ و سطحية الفكرة ، الذى يشجب بصورة ضمنية طبيعة معانى أبى تمام الخامضة وأغراضه المعقدة . ومثل هذا في جانب الصورة الفنية ، فان الحاج الآمدى على الاستعارة دون التشبيه ، وادافها بالقصور التقليدى ، أو لياقة طرفيها - يشجب طبيعة الاستعارة عند أبى تمام وعدم تفرعه في صياغتها .

وصياغة القاضي الجرجاني لمفهوم عمود الشعر يظهر فيها احساس واضح بوطأة صنعة المحدثين بوجه عام . ولهذا يوحى كلامه السابق بنهذ البديع بفنونه كافة - من تجنيس وطاق ، واستعارة أيضا . والسر هو اغراق الشعراء المحدثين في الهدى - وتتبعهم لفنونه .

وهكذا استطعنا من خلال المقارنة بين الآمدى والقاضى الجرجانى أن نقف عن كتب على البدايات الحقيقية لظهور نظرية الصياغة العربية للشعر ، أو نظرية عمود الشعر ، وأن نقف أيضا على طبيعة العلاقة بين عمود الشعر وصنعة المحدثين ، سواء عند الشعراء المحدثين عامة ، أو عند أبى تمام خاصة . وقد اتضح أن العلاقة بين الطرفين عمود الشعر ، والصنعة ، إنما تقوم على رد الفعل ، أى شدة وطأة الصنعة البديعية على النقد بحيث أدت إلى صياغة نظرية عمود الشعر المحافظة .

على أننا لن نتمكن من استيفاء حدود هذه النظرية ، واستبيان معالمها الدقيقة ، وبالتالى الحكم عليها من حيث جدواها في رسم نظرية شعرية ناجحة ، الا من خلال تصور المرزوقى لها .

يقول المرزوقى : " ... قالوا يجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ،

ليتميز تلبد الصنعة من الطريف ، وقديم نظام المقرض من الحديث ، ولتحرف موافقى\*  
أقدام المختارين فيما اختاروه ، ومراسم اقدام المزيين على ما زيفوه ، وحلم أيضا فسرق  
ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الأتى السمع على الأبقى الصعب ، فنقول والله  
التوفيق :

انهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والاصابة  
فى الوصف — ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات —  
والمقاربة فى التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيد الوزن ، ومناسبة  
المستعار منه للمستعار له ، ومشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة  
بينهما — فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر ، ولكل باب معيار . . . .<sup>(١)</sup>

هذه أصول عمود الشعر السبعة ، كما حددها المرزوقى فى القرن الخامس ، ومنها  
يتضح مدى اعتماد الرجل على الأصول السابقة لنظرية عمود الشعر ، خاصة عند القاضى  
الجرجاني ، الذى ذكر من قبل :

١- شرف المعنى وصحته .

٢- جزالة اللفظ واستقامته .

٣- الاصابة فى الوصف .

٤- المقاربة فى التشبيه .

على أن المرزوقى لم يهمل الانتفاع بالآمدى من قبل القاضى الجرجاني ، فقد  
استفاد منه ( مناسبة المستعار منه للمستعار له ) .

والجديد عند المرزوقى هو : التحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيد  
الوزن — ومشاكله اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية ، بل اننا لانستطيع أن  
نقول ان هذين العنصرين جديدا ان كل الجدة عند المرزوقى ، لأن هذين الأصلين

(١) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص ٨ - ٩

تحدث عنهما ابن طباطبا للمعلوى من قبل \*

فالتحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيذ الوزن ، نجده عند ابن طباطبا العلوى فى قوله : " فاذا أراد الشاعر بنا قصيدة مخض المعنى الذى يريد بنـا الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه اياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه " (١) على أن قول ابن طباطبا هذا ، ربما تضمن العنصر الجديد الثانى عند المرزوقى ، وهو (مشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية ) . هذا مع أن ابن طباطبا أفرد للفظ والمعنى حديثا آخر قال فيه : " وللمعانى ألفاظ تشاكلها ، فتحسن فيها وتفتح فى غيرها " (٢)

وهكذا يتضح أن جهد المرزوقى فى حصر أصول عمود الشعر انما يقوم على الجمع والتأليف فحسب ، ولكن لا يعنى هذا غطت شخصية المرزوقى ، والتقليل من جهده ، لأن تأليف هذه العناصر وترتيبها عمل يحتاج الى نظر دقيق ، وهقلية منظمة ، تعرف جوانب القصور فى جهود السابقين فتضيف اليها ما يسد ثلمتها ويكمل جوانب النقص فيها . فالمرزوقى اذن تنه الى جوانب هامة فى عمود الشعر لم يذكرها الأمدى من قبل ، ولا القاضى الجرجانى ، خاصة جانب الوزن أو الموسيقى . وهكذا أصبحت نظرية عمود الشعر عند المرزوقى تحيط بكل جوانب الصياغة المهمة فى الشعر من حيث اللفظ والمعنى ، والصورة الفنية ، والموسيقى . على أن نظرية عمود الشعر بعد أن اكتملت فى هذه الأصول السبعة عند المرزوقى ، لقيت شيئا من النقد الحنيف ، خاصة من بعض الباحثين المعاصرين .

وتكاد تكون زبدة نقد هؤلاء أن نظرية عمود الشعر نظرية تقليدية قامت على أساس فهم غير صحيح للشعر ، وأنها بهذه الصفة تفتقد عنصر الأصالة (٣) . وأن هذه

(١) عيار الشعر : ص ٥

(٢) المصدر نفسه : ص ٨

(٣) انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى ، الدكتور عز الدين اسماعيل ، ص ٣٦٧

النظرية أخيراً نظرية تعنى بالجزئيات والحرفيات اللغوية ، دون الاهتمام بالصورة  
(١)  
العامة ،

فأما أن نظرية عمود الشعر قامت على أساس لفهم غير سليم لطبيعة الشعر ، فهنا  
غير صحيح على إطلاقه ، وإنما يصح في حالة واحدة ، تلك حينما نحدد مفهوم  
الشعر بمفهوم مظهر جداً ، كالمفهوم العصري مثلاً ، وهو مفهوم يخالف مفهوم الشعر  
العربي في أمور كثيرة ، ليس هذا مكان تفصيلها . هذا إلى جانب أن المفهوم العصري  
لم يصل إلى الاستقرار إلا بعد جهود عظيمة بذلتها الإنسانية في مجال الأدب والنقد ،  
بل وسائر ضروب المعرفة التي يمكن أن تعين على فهم الأدب والنقد ، ونهى\* لهمنا  
أسباب الظهور . والغاية التي يمكن أن نصل إليها هي أن نظرية عمود الشعر صورة  
صادقة للشعر العربي ، مهما كان مفهوم هذا الشعر ، ومهما كانت طبيعته . ولهذا  
السبب نرى أن نظرية عمود الشعر لا تفتقد الأصالة ، بل ربما تكون الأصالة أظهر  
مزاياها ، لاسيما وقد رأينا من قبل أن النظرية نسجت خيوطها الأولى على يد كل  
من الآمدي والجرجاني ، وهما من أبجع نقاد الأدب العربي ، ومن أقواهم احساساً  
بمثل الشعر العربي وثقاليد الراسخة .

وأما أن نظرية عمود الشعر نظرية تعنى بالجزئيات دون الاهتمام بالصورة العامة ،  
فهذا صحيح . ولكن يجب أن يفهم هذا في ضوء طبيعة الشعر العربي ، فالشعر  
العربي كما هو معروف لم يقيم على أساس القصيدة ، بل قام على أساس ( البيت ) ، حتى  
حينما نضجت القصائد في فترة متأخرة نسبياً ، احتفظ البيت باستقلاله التام داخل  
(٢)

(١) انظر : دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، الدكتور محمد غنيمي هلال  
ص ٢٠ . وانظر : مشكلة السرقات في النقد العربي ، الدكتور محمد مصطفى  
هدارة ، ص ٢١٥

الرجل

(٢) " لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات ، يقولها في حاجته ، وإنما قصدت  
القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف " . طبقات فحول  
الشعراء ج ١ ص ٢٦ .

القصيدة ، بل ان من عيوب الشعر المتفق عليها في النقد العربي ، أن يفقد طليقته وحدته المعنوية ، أو يشترك أخوته في وحدة فنية عضوية . وهكذا تظهر نظرية عمود الشعر معنا مرة أخرى ، وهي ملتصقة بالشعر العربي المتصاقا شديدا ، الأمر الذي يجعل كل محاولة لتفهم عمود الشعر بعيدا عن تفهم مفهوم الشعر العربي محاولة ناقصة تعوزها سعة الرؤية ، وحسن الادراك .

ولم يقف جهد المرزوقي عند مظهر أصول عمود الشعر السبغة فحسب ، بل أردف تلك الأصول بما سماه بالمعايير . ويمكن تلخيص هذه المعايير فيما يلي :

- ١- عيار المعنى : العقل الصحيح والفهم الثاقب . . .
  - ٢- عياد اللفظ : الطبع والرواية والاستعمال . . .
  - ٣- عيار الاصابة في الوصف : الذكاء وحسن التمييز . . .
  - ٤- عيار المقارنة في التشبيه : الفطنة وحسن التقدير . . .
  - ٥- عيار التحام أجزاء النظم على تخيير من لذيذ الوزن : للطبع وللسان . . .
  - ٦- عيار الاستعارة : الذهن والفطنة . . .
  - ٧- عيار مشاكل اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية : طول الدرية ودوام الممارسة . . .<sup>(١)</sup>
- هذه خلاصة معايير المرزوقي ، ومن خلالها يتضح لنا أن الرجل لم يكن يحدد معايير نقدية موضوعية ، وإنما كان يحدد تصور لطبيعة الناقد المثالي ، ذلك أن ما سماه المرزوقي معايير لا يخرج عن أربعة أصول ذاتية هي : الذكاء - الطبع - الرواية - الدرية . بل ان هذه الأصول الأربعة يمكن أن تنحل في مركب واحد هو ( حساسية الناقد ) . فحساسية مثل هذا الناقد المؤهل تعتبر من وجهة نظر المرزوقي ، معيار الحكم الأدبي .
- اذ أن من شأن هذا الحكم أن يصبح حكما صادرا عن خبير .
- ومن هنا يتضح أن مفهوم العملية النقدية عند المرزوقي أقرب ما يكون الى المفهوم ( الانطباعي ) التأثري ، الذي يعتمد أساسا على تجاوب القارئ مع النص الأدبي ،

(١) انظر : شرح ديوان الحماسة ج ١ ص ٩ ، ١٠ ، ١١



ثم ما يوحى به هذا التجاوب من مشاعر دلالة (١)

وأكثر الظن أن المرزوقي متأثر في هذا الاتجاه النقدي بالقاضى الجرجاني فمبنى القرن الرابع ، فالقاضى الجرجاني يعتبر رائد الانطباعية فى النقد العربى .

فهو أولا : ينادى بانطباعية الأدب ، خاصة حينما قرر أن قوام الشعر أحسنة أصول هى :-

الذكا - الطبع - الرواية - التجربة (٢)

وهى الأصول نفسها التى استخدمها المرزوقي فى مجال النقد الأدبى ، واتخذ منها معايير كما رأينا .

وهو ثانيا : رائد تطبيق النقد الانطباعى تطبيقا عمليا ، بالاعتماد على الميسر الذاتية والتأثر الشخصى . (٣)

وهما يكن الأمر فإن المرزوقي من خلال معايير الذاتية قدم لنا نصف العملية النقدية - ان صح التعبير - ، ذلك أن مرحلة التأثر بالنص الأدبى مرحلة ايجابية وضرورية ، بل أساس المرحلة الثانية ، مرحلة التعليل والتقرير الموضوعى . وما زال كبار النقاد ينادون بتكامل هاتين المرحلتين وتلازمهما دون أى تناقض . اذ قلما استطاعت الحساسية النقدية أن تبلغ مركز القوة الا بمقدار من التقرير النظرى . كذلك فإن أى تعليل فى مجال الأدب لابد أن يصاغ على أساس حساسية الناقد (٤)

والغاية التى يمكن أن نقتبس اليها أن المرزوقي خدم نظرية عبود الشعر خدمة جلييلة سواء من حيث أصولها البلاغية أو من حيث اطارها النقدي ، وكل ذلك كان بأصالة لا تفكر رغم تأثر الرجل الواضح بجهود السابقين ، وانتفاعه بشعرات أفكارهم .

(١) انظر : قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ، محمد غنيمى هلال ، ص ١٠٠

(٢) انظر : الوساطة : ص ١٥

(٣) انظر : القاضى الجرجانى والنقد الأدبى ، دكتور عبده قليلة ، ص ٢٩٠

(٤) انظر : نظرية الأدب ، أوستن وارن وينيه هليك ، ص ٢٣١

## الفصل الثانى

### مذهب البحرى كما تصوره النقاد

لا خلاف بين النقاد العرب فى أن البحرى شاعر مطبوع ، وأنه تام الملكة ، غزير  
(١)  
المادة . (٢)

غير أن بحضر النقاد المتأخرين ، كالثعالبي مثلا ، ربما بالغ فى هذا الجانب الذى  
حد القول بأن : " طبع البحرى يضرب به المثل لأن الاجماع واقع على أنه فنى  
الشعر أطبع المحدثين والمولدين " . (٣) ومثل هذا القول الذى يدر من الثعالبي ان لم  
ينم عن تعصب للبحرى فهو على الأقل ينم عن قلة الاحتياط العلمى ، لا سيما قضية  
الاجماع على أن البحرى أطبع المحدثين والمولدين ، فهذه قضية لا نحرف لها سندا  
علميا ملموسا عند كبار النقاد . بل المعروف فى التراث النقدي أن أطبع الشعراء أربعة  
ليس من بينهم البحرى ، وهؤلاء هم : يشار ، وأبو العتاهية ، والسيد الحميرى ،  
وأبوعيينة . هؤلاء هم أطبع الشعراء الاسلاميين والمحدثين . (٤)

على أن القضية الجديدة بالعناية ليست قضية طبع البحرى ومنزلته بين شعراء  
الطبع ، فليس ثمة خلاف يذكر فى هذه القضية ، فالبحرى شاعر مطبوع باتفاق النقاد  
كما تقدم ، وإن حاول البعض أن يبالغ فى هذا الجانب ، فتلك محاولة لا تقدم ولا تؤخر .  
ان القضية الجديدة حقا بالعناية ، بل القضية التى تختلف فيها آراء النقاد ،  
انما هى قضية مذهب البحرى .

- 
- (١) انظر : أخبار البحرى ص ١٤٨  
(٢) انظر : الكشف عن مساوئ شعر المتنبى ص ٣٦  
(٣) ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب ص ٢٢٤  
(٤) انظر : طبقات الشعراء ، لابن المحتر ، ص ٢٩٠

هل جارى البحرى طبعه الشعرى واسترسل لسجيته ، وكان اهتمامه بشعره فى حدود  
أصول الصياغة التقليدية التى قررها عمود الشعر ، فيكون بهذا من أصحاب اتجاه  
الطبع قلبا وقالبا ، شكلا ومضمونا ؟ أم أن البحرى لم يجار طبعه ولم يرض بكل  
ما يلقى به اليه خاطره ، وإنما كان همه الأول تعمل المعانى ، واصطياد فنون  
البديح ، وذلك يكون من أصحاب اتجاه الصنعة جملة واحدة ؟ أم أن البحرى  
كان يأخذ من هذا وذاك ، فيمزج الطبع بالصنعة ، ويخلص لأصول الصياغة  
التقليدية التى رسم معالمها عمود الشعر ، ويطلب مع ذلك فنون البديح ويتحراها  
شأن غالبية الشعراء المحدثين ؟

لم يتفق النقاد فيما يتعلق بمذهب البحرى على اتجاه واحد من هذه الاتجاهات  
الثلاثة ، فكل اتجاه رجاله وحججه النقدية . ومن هنا يلزمنا أن نعرض لكل  
اتجاه بمفرده ، وأن نمنع النظر فى براهين كل فريق من هذه الفرق الثلاثة ،  
ومدى حظها من الصواب والموضوعية .

#### ١- مذهب البحرى عند أنصار الطبع وعمود الشعر :

هؤلاء هم أنصار البحرى وخصم أبى تمام ، ويدّونهم خليط من "الكتاب  
والأعراب والشعراء المطبوّهون وأهل البلاغة" <sup>(١)</sup> . ويغلب على الظن أن أكثر هؤلاء ممن  
عاش فى القرن الثالث الهجرى ، ولهذا تبخل المصادر الموجودة بين أيدينا بأراء  
هؤلاء فيما يتعلق بمذهب البحرى ، اللهم ما حفظه لنا الآمدي فى الموازنة ، لاسيما  
فى تلك المقدمة الحوارية بين صاحب البحرى وصاحب أبى تمام .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤

ويعتبر الآمدى نفسه امتدادا لهذا الاتجاه ، بل يصرح عن نفسه بأنه من أنصار مذهب الطبع ، ويقول فى هذا : " والمطبعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعانى ، والاغراق فى الوصف ، وإنما يكون الفضل عندهم فى الالمام بالمعانى ، وأخذ العفومتها ، كما كانت الاوائل تفعل ، مع جودة السيـك وقرب المأتى . <sup>(١)</sup> والقول فى هذا قولهم واليه أذهب " . ومن هنا نجد مسوغا مقيولا لأن نسلك الآمدى فى اتجاه أنصار الطبع وعمود الشعر .

ونظرية عمود الشعر فى أصولها الأولى ، وما تنطوى عليه من مفاهيم جزئية هـى أساس تصور أصحاب الطبع بما فيهم الآمدى لمذهب البحرى ومنهجـه الشعرى . <sup>(٢)</sup>

ومن هذا المنطلق النقدى ألح أصحاب هذا الاتجاه على التلازم بين مذهب البحرى ومفهوم عمود الشعر فالبحرـى عند هؤلاء : " أعرابى الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الاوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ، ووحشى الكلام ، فهو بأن يقاس بأشجع السلى ، ومنصور النمى وأبى يعقوب المكفوف الخرمى وأمثالهم من المطبعين أولى " <sup>(٣)</sup> .

ويتضح من هذه الصورة التى رسمها أصحاب هذا الاتجاه لمذهب البحرى ممدى تمسكها بأهداب الشعر القديم ، ومثله التقليدية الحرفية ، بحيث أصبح البحرى — وهو شاعر محدث — صورة طبق الأصل للشاعر القديم ، لمجرد أن صياغته الشعرية لم تخرج عن أصول عمود الشعر .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٥٢٥

(٢) انظر مفهوم الشعر عند الآمدى ، الفصل الأول ص ٣٥

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٤

كذلك يظهر مذهب البحتري من خلال هذه الصورة ، وهو في الطرف الآخر المناقضى  
لمذهب أبي تمام ، فإذا كان التعقيد ومستكره الكلام وما إلى ذلك ، من سمات أبي  
تمام ، كما عرفنا ذلك من قبل ، فإن شعر البحتري يخلو من هذه المظاهر .<sup>(١)</sup>

وأكبر الظن أننا لن نجادل في قضية التزام البحتري بأصول الصياغة التقليدية  
التي حددها عمود الشعر التزاما دقيقا \* وتتجلى هذه الحقيقة من خلال صياغة البحتري  
لشعره ، فهو نادرا ما يتابع أبا تمام أو يقتدى بطريقته في الصياغة ، على نحو قوله مثلا :

وليال كسين من رقة الصيف (م) فخيّلن أنهن برود

فقد تابع في هذا أبا تمام في قوله :

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه

بكفيك ما ماريت في أنه بـ

ولحل هذا هو الذي دفع الآمدي إلى التعجب ، حيث قال : " واني لأعجب  
من اتباع البحتري إياه في البرد ، مع شدة تجنبه الأشياء المنكرة عليه ... وكيف  
لم يجد شيئا يجعله مثلا في الرقة غير البرد ؟ ... " .<sup>(٢)</sup>

وواضح أن الذي أثار تعجب الآمدي هنا هو خروج البحتري عن الحد التقليدي  
للاستعارة الذي يشترط ملائمة المستعار منه للمستعار له .

وعلى نحو قوله أيضا :

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع

تلاحقن في أعقاب وصل تصرّ

---

(١) انظر الفصل الأول : ص ٢٦ وما بعدها

(٢) الموازنة : ج ١ ص ١٤٦ - ١٤٧

فقول البحتري هذا جاء على مثال قول أبي تمام :

دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة

فلباه طلّ الدمع يجرى ووابله

ويعتبر قول أبي تمام هذا من وجهة نظر الأمدى بعيدا من الصواب ، " ... فلو كان الدمع ناصرا للشوق لكان يقويه مزيد فيه ، ألا ترى أنك تقول ذبحنى الشوق اليك ، فالشوق عدو المشتاق وحره ، والدمع سلمه لتخفيفه عنه ، وهو حرب للشوق ، وليس بهذا الخطأ خفاء ، وقد تبعه البحتري فى هذا الخطأ (١) " .

وعلى الرغم من أن الأمدى يحتكم هنا الى أساس صحة المعنى ، فالمعنى من وجهة نظرنا صحيح ، خاصة اذا اعتبرنا البكاء ذروة الانفعال ، وأقصى درجاته ، وأن الراحة النفسية التى تعقبه انما تحدث بعد سكون الانفعال ، وبعد التوقف عن البكاء .

ومهما يكن الأمر فالشطحات التى لاحق البحتري فيها أبا تمام ، وتجاوز فيها أصول عمود الشعر تبدو قليلة جدا ، وتكاد تكون محصورة فى المثال والمثاليين أو نحوهما :

على أن التزام البحتري بأصول عمود الشعر لا يكفى — عندنا — فى أن يكون البحتري — الشاعر المحدث — أعرابى الشعر ، أو صورة طبق الأصل للشاعر القديم الذى مثل اتجاه الطبع فى شعره ، لاسيما أن أصحاب هذا الاتجاه أنفسهم يعترفون بكثرة فنون البديع فى شعر البحتري ، من استعارة وجناس وطباق ... الخ . (٢)

ومن هنا لن نتردد فى أن ننسب الى أصحاب هذا الاتجاه شيئا من التحكم وضيق الرؤية النقدية ، ذلك بسبب اهمالهم أو تغاضيهم عن جانب الحداثه الفنية

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٢١ — ٢٢٢

(٢) انظر الموازنة : ج ١ ص ١٨

فى مذهب البحترى ، أوبصورة أكثر دقة الصنعة وفنيتها عند البحترى • فهل كان بديع البحترى على كثرته يأتى عنده عفواً الخاطر مثلما كان يأتى عند الشاعر القديم ؟ أم أن البحترى يقبل على البديع اقبالا واعيا ، ويتحرى فيه طريقة خاصة تدل على حداثة حقيقية ، وصايشة واعية لحصره وما يمليه عليه هذا العصر من مؤثرات مذهبية ؟

هذه أسئلة لم يجب عليها أصحاب هذا الاتجاه ، الأمر الذى يؤكد مسرقة أخرى ضيق نظرة هذا الرعيل من النقاد واقتصارهم على ما يروق لهم من شعر البحترى أو على الأصح ما يؤيد مفهوم الطبع وهمود الشعر •

#### ٢- مذهب البحترى عند أنصار الصنعة :

مثلما ضاعت غالبية آراء أنصار الطبع فى مذهب البحترى ، ضاعت كذلك غالبية آراء أهل الصنعة فى مذهبه ، اللهم الا التفتب اليسيرة مما نجده فى الموازنة ، أوفى أخبار أبى تمام ، وأخبار البحترى ، أوفى الأغاني •

وأنصار مذهب الصنعة هم أنصار مذهب أبى تمام • وفى مقدمة هؤلاء أبو بكر الصولى ، وتلميذه أبو الفرج الأصفهاني •

لقد روى لنا الآمدى وجهة نظر أنصار أبى تمام فى شعر البحترى حينما قال : " ووجدت أكثر أصحاب أبى تمام لا يدفعون البحترى عن حلواللفظ ، وجودة الريف ، وحسن الديباجة وكثرة المأ ، وأنه أقرب مأخذاً ، وأسلم طريقاً من أبى تمام • يحكمون مع هذا — بأن أبا تمام أشعر منه " (١)

ويخلب على الظن أن هذا الرأى ليس الا صورة محورة ، لرأى أبى بكر الصولى فى البحترى ، اذ يقول : " ولا أعرف أحداً بعد أبى تمام أشعر من البحترى ، ولا أفسف كلاماً ، ولا أحسن ديباجة ، ولا أتم طبعاً ، وهو مستوى الشعر ، حلوالألفاظ مقبول

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٣ •

(١) الكلام ...

ومعالم التشابه بين نقل الأمدى ورأى أبى بكر الصولى واضحة جدا ، فكلا النصين تعبير مركز عن ملامح أسلوبية أو خصائص فنية تجلت من خلال شعر البحترى . لكن هل يعنى هذا أن هذا الرأى الذى قنع به الأمدى يمثل الرأى الحقيقى المعبّر عن وجهة نظر أصحاب الصنعة وأنصار أبى تمام فى مذهب البحترى ؟

ان هذا الرأى — كما أشرنا آنفاً — ليس سوى تركيز على خصائص جزئية فى أسلوب البحترى وهو من ثم لا يعنى الصورة العامة لمذهب البحترى فى نظر أنصار الصنعة ومذهب أبى تمام .

ولكى نقف على الرأى الحقيقى الذى تمسكت به هذه الفئة فى مذهب البحترى ، لابد لنا من الإشارة الى المبدأ النقدى الذى انطلق منه هؤلاء ، وصاغوا على أساسه تصورهم لمذهب هذا الشاعر .

لقد جاء هذا المبدأ على لسان الصولى ، حينما قال عن أبى تمام : " ومن تبحّر شعر أبى تمام وجد كل محسن بعده لا نذا به ، كما أن كل محسن بعد بشار لا نذ بشار ، ومنتسب اليه فى أكثر احسانه " (٢) .

ومفهوم هذا المبدأ واضح جدا ، وان حاول الصولى أن يسوقه بطريقة غير مباشرة ، أو بطريقة أقرب الى الكناية منها الى التصريح . فالشاعر المحسن الذى جاء بعده أبى تمام لا يراد به هنا الا البحترى ، وان كنا لا ننكر أن ثمة شعراء آخرين محسنين جاءوا بعد أبى تمام ، بل بعضهم عاصر البحترى ، كابن الرومى مثلا . وحجاجة صريحة ما يريد أن يقوله الصولى ، هو أن البحترى امتداد لأبى تمام ، ومن ثم فمذهب البحترى صورة من مذهب أبى تمام .

---

(١) أخبار أبى تمام : ص ٧٢ — ٧٣

(٢) أخبار أبى تمام : ص ٧٦



فعلی ضوء هذا المبدأ النقدي المتحكم بدأ التحرك نحو تقرير مذهب البحتري ، وإبراز صورته • يقول الصولي : " حدثني علي بن الحباس قال : لقيني البحتري يوما ومعه دفتر ، فقال ما هذا ؟ فقلت : شعر الشنغري ، فقال : والى أين تمضي به فقلت : الى أبي الحباس ثعلب ، فقال لي : قد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابه فما رأيته ناقدًا للشعر ، ولا مميزًا للألفاظ ، وجعل يستجيد شيئًا وينشده ، وما هو بأفضل الشعر • قلت : أما نقده وتمييزه فان هذه صناعة أخرى ، ولكنه أعلم الناس بأعراب الشعر وغريبه ، فما كان ينشد ؟

قال : قول الرهبي ، الحارث بن وهلة :

قوى هم قتلوا أميم أغشى      فاذا رميت يصيبني سهمي  
فلئن عفوت لأعفون جليلا      ولأن سطوت لأوهن عظمي

فقلت : والله ما أنشد الا أحسن شعر في أحسن معنى ولفظ • فقال : (أى البحتري) فأين الشعر الذي فيه عروق الذهب ؟ قلت : مثل ماذا ؟ قال : قول أبي ذؤيب ، ربيعة الأسدي :

ان يقتلوك فقد ثلثت عروشههم      بعتيبة ابن الحارث بن شهاب  
بأعهم فقد الى أعدائهم      وأعزهم فقد الى الأصحاب

وهذا التقسيم كثير في شعر البحتري ، وإذا هو لا يعجبه من الشعر الا ما وافق معناه لفظه • قال الصولي : (كذا) ولكن هذا أبو تمام اختار شعر المحدثين ، فمرّ بشعر أبي عيينة المطبوع فقال : وهذا كله مختار ، وهو أبعد الناس شيئا بشعره ، لأن في أبي تمام تكلفا شديدا ، وطلبا للمعاني ، وشعر هذا (أبي عيينة) يخرج مخرج نفسه بلا كلفة " (١)

ولكى نحدد ما يريده الصولي بهذه القصة الطويلة ، وما فيها من ضروب الحوار حول الشعر ونقده — يجب أن ننبه الى أن هذا النص ذكره الصولي في شرحه لديوان أبي

نواس ، وهو هناك أوضح وأدل على المراد ، خاصة فيما يختص بتعليق الصولى على اختيار البحترى لبيتى ربيعة الأسدى ، اذ قال فى هذا : " ٠٠٠ فاذا هولا يعجب من الشعرا لا بما وافق مذهبه ، فهذا ما عرفتكَ - أعزكَ الله - أن شاعرا حاذقا مميزا ناقدا مهذب الألفاظ مثل البحترى لم يكمل لنقد جميع الشعر " (١) فعبارة : ( ما وافق مذهبه ) فى هذا النص أدل على مراد الناقد من عبارة : ( ما وافق معناه لفظه ) فى النص الأول .

ولا يهمنا من كل هذه القصة الحوارية سوى أن الصولى يلوح برأيه فى مذهب البحترى ، وذلك من خلال تفهمه لاختيارات البحترى ومذهبه فى نقد الشعر . فقد قام الصولى كما رأينا بموازنة بين أبى تمام والبحترى فى مجال اختيار الشعر ، وأنهى فيها الى أن أبا تمام ناقد موضوعى ، استطاع أن يتخلص من ذاتيته ، كشاعر من شعراء الصنعة ، بل أكلفهم بها وأرغبهم فيها ، وأن يختار ما يخالف مذهبه ، وهو شعر الطبع الذى مثله شعر أبى عيينه . وأما البحترى فهو فى نظر الصولى نقيض أبى تمام ، فهو ناقد يرسف فى قيود الذاتيه ، وقد أملت عليه هذه الذاتية أن يختار من الشعر هوى نفسه ، أى ذلك الشعر الذى تلوح عليه مخايل الصنعة ( التقيسيم ) ، هذه الصنعة التى أكد الصولى أنها كثيرة فى شعر البحترى . وكانت النهاية أن جاء اختيار البحترى قطعة من نفسه ، وصورة لمذهبه فى صياغة الشعر .

وكما استعان الصولى على تقرير مذهب البحترى من خلال التعرف على طريقته اختياره للشعر - استعان مرة أخرى على تقرير الفكرة نفسها من خلال بعض الاعترافات التى يروها عن البحترى .

---

(١) ديوان أبى نواس ، بشرح الصولى ( مخطوط الظاهرية ) ، الورقة ٦٠

يقول في هذا المعرض : " حدثني أبو الخوث بن البحتري : قال : كان أبي يقول : لا أرى أن أكلّم في علم الشعر من يفضّل جريراً على الفرزدق ، ولا أعده من العلماء بالشعر ! فقال : كذا يقول من لا يعرف الشعر ، لعمرى ان طبعى بطبع كلام الفرزدق ؟ فقال : كذا يقول من لا يعرف الشعر ، لعمرى ان طبعى بطبع جرير أشبهه ، ولكن من أين لجرير معاني الفرزدق وحسن اختراعه ! جرير يجيّد النسيب ، ثم لا يتجاوز هجاء الفرزدق بأربعة أشياء : بالقين ، وقتل الزبير - رحمه الله - وأخته جعثن ، وامراته النّوار . والفرزدق يهجو في كل قصيدة بأنواع هجاء يخترعها ويبدع فيها . . . " (١)

ويخلق الصولى على هذا النص - وهذا هو المراد - بقوله : " وهذا شئ " قد قيل في الفرزدق وجرير قبل البحتري ، وقد صدق البحتري فيما قال ، وهو بالفرزدق أشبهه ، لعمل المعاني وكثرة الطباق والمائلة والتجنيس والاستعارة ففى شعره . فهذا يصح ما ذكرت من اعجابه بما وافق مذهبه من الشعر . " (٢)

وهنا اذن يكشف الصولى عن عقيدته في صراحة ووضوح تامين ، فمذهب البحتري عنده يقوم على الصنعة الخالصة ، عمل المعاني من جانب وفنون البديع من جانب آخر . وهذان الجانبان هما بلا شك قوام الصنعة ، ليس عند أى شاعر من شعراء الصنعة ، بل عند أبى تمام امام الصنعة في الشعر العربى . (٣)

ولكى نستكمل أبعاد هذا الاتجاه علينا أن نلم برأى أبى الفرج الأصفهاني في مذهب البحتري ، فأبو الفرج تلميذ مخلص من تلامذة الصولى ، بل لحظنا

(١) أخبار البحتري : ص ١٧٤ - ١٧٥

(٢) أخبار البحتري : ص ١٧٥

(٣) انظر : أبوتام الطائى ، نجيب البهيتى ، ص ١٩٢

(١) لانبالغ حينما نقول انه من أكبر الرواة الذين ورثوا تراث الصولى .

وعلى أية حال فقد لخص لنا أبو الفرج الأصفهاني رأيه فى مذهب البحتري فى قوله :  
 " وكان البحتري يقتضيه بأبى تمام فى شعره ، ويحذو مذهبه وينحونحوه فى البديع  
 الذى كان أبو تمام يستعمله ، ويراها صاحبها وأماما ، ومقدمه على نفسه ، ويقول فى الفرق  
 بينه وبينه قول منصف : ان جيد أبى تمام خير من جيد<sup>(٢)</sup>ه ، ووسطه خير من وسط  
 أبى تمام ورديشه ، وكذا حكم هو على نفسه " .

هذا هو رأى أبى الفرج الأصفهاني فى مذهب البحتري ، وهو رأى صريح وواضح  
 وهو رغم هذه الصراحة وهذا الوضوح لا يعد وأن يكون تعبيرا موقفا عما كان يحتلج فى  
 خاطر الصولى ، أو قل ان أبا الفرج لم يصنع شيئا أكثر من كشف النقاب عن ذلك  
 المبدأ النقدى المتمتذ الذى طالعتا به الصولى فيما مضى ، حينما حكم بأنك لا تجد  
 شاعرا محسنا بعد أبى تمام الا ومذهبه امتداد طبيعى لمذهب أبى تمام فى الشعر .

وعلى أية حال فقد اكتملت عند أبى الفرج معالم صورة مذهب البحتري ، على النحو  
 الذى يروق لأصحاب الصنعة وأنصار أبى تمام . فقد انتهى مذهب البحتري — عند  
 هؤلاء — الى كونه صورة تقليدية لمذهب أبى تمام ، فأبو تمام قدوة البحتري ، ومذهبه  
 (نموذج مثالى) طبقه البحتري فى شعره .<sup>(٣)</sup>

ومعد :

اكتملت أمامنا الآن صورة مذهب البحتري كما تمثلها أصحاب الصنعة وأنصار أبى تمام .  
 ويبدو أننا لن نبالغ حينما نقول ان النتيجة التى انتهى اليها هؤلاء تمثل الزاوية  
 المقابلة فى التطرف ، أو قل انها تمثل ردّ الفعل ضد أصحاب الطبع الذين انتهوا

(١) انظر : أبوبكر الصولى ناقد ، صبحى ناصر حسين ، ص ٣٠

(٢) الأغاني : ج ١٨ ص ١٦٨

(٣) الخريب فى الأمر أن هذا رأى أخذ سبيله الى عصرنا الحديث ، وحاول بعض  
 الدارسين أن يطمئن اليه ، وأن يهتدى به فى تقويم شعر البحتري . انظر عيسى  
 سبيل المثال : الفن ومذهبه ص ١٦٩ . وانظر أيضا تاريخ الشعر العربى حتى نهاية  
 القرن الثالث ص ٥٠٤

من قبل الى احتساب البحترى صورة للشاعر القديم الذى لم يتجاوز ميدان الطبع .

ولعل من السهولة بمكان أن ينتهى أصحاب الصنعة الى ما انتهوا اليه ، ما دام أن  
وسا ثلهم النقديه فى تعزيز وجهة نظرهم لا تتجاوز الاعتماد على معرفة طريقة البحترى  
فى نقد الشعر ، والتعلق باعترافاته الشخصية التى تدينه باستاذية أبى تمام ،  
والاعتراف بنهوضه <sup>(١)</sup> .

ولسنا بحاجة الى القول بأن السهم النقدي الذى يمكن أن يوجه الى هذه الوسائل ،  
يكن فى أنها وسائل غير موضوعية ، أو طرق ملتوية للهرب من مواجهة ( النص الشعرى )  
والحكم النقدي الأخير على ضوءه . ومثل هذا الحمل لن ينتج بطبيعة الحال عملا  
نقديا جادا يمكن الاعتماد عليه فى كشف الحقائق الأدبية والاستفادة منها ، لاسيما  
أن أرسخ نظريات النقد الأدبى مازالت ترى فى النقد عملا موضوعيا هدفه الأول الشعر  
لا ما حول الشعر من حقائق <sup>(٢)</sup> . وهكذا انتهى أبو بكر الصولى وأبو الفرج الأصفهاني  
الى نتيجة . . بنيت على مقدمات متهافته .

### ٣- مذهب البحترى عند أصحاب الطبع والصنعة :

هذا هو الاتجاه النقدي الثالث فى دراسة مذهب البحترى . ويشتمل هذا الاتجاه  
على مجموعة من النقاد ، أبرزهم القاضى الجرجاني ، وأبو بكر الباقلاني ، الى جانب  
ناقدين مغربيين هما : ابراهيم بن على المعروف بالحصرى القيرواني ، والحسن بن رشيق  
القيرواني .

وعلى الرغم من أن هؤلاء النقاد ذوو ثقافات مختلفة نسبيا ، ومن بيئات مختلفة

---

(١) لنا موقف خاص من هذه الاعترافات التى تدين البحترى بالتبعية لأبى تمام ،  
وسوف نلتقى بهذا الموقف فى الفصل الخاص بالموازنات .

(٢) انظر : فى نقد الشعر ، دكتور محمود الربيعى ، ص ١٥١

كذلك ، فان ثمة رباطا يؤلف بين قلوبهم ، ويوحد نظرتهم تجاه مذهب البحترى .

ويدو أن هذا الرباط يكمن فى التخلص هؤلاء النقاد من شبك الخصومة والتعصب لأبى تمام أوضده \* اما التخلص بوساطة التجرد من الذاتية ، والاستبدال بها موضوعية مؤقتة يملئها احساس الناقد بخطورة التعصب وأثره السيئ \* فى طمس حقائق الأدب \* وهذا ما سوف نجده عند القاضى الجرجانى \* واما التخلص بوساطة تراخى الزمن ، وخفوت أثر أبى تمام فى مجرى حركة النقد العربى وهذا ما سوف نجده عند الثلاثة الآخرين .

يحتبر القاضى الجرجانى ناقدا تأثريا ( انطباعيا ) ، ويمكن أن نستشف مبدأه النقدى هذا من قوله : " وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وهظم غنائه فلى تحسين الشعر ، فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء ، والبحترى فى المتأخرين . وتفتح نسيب متيمى الحرب ، ومتغزلى أهل الحجاز ، كحمر ، وكثير ، وجميل ، ونصيب ، واضرابهم ، وقسمهم بمن هو أجود منهم شعرا ، وأفصح لفظا وسبكا \* ثم أنظر وأحكم وأنصف ، ودعنى من قولك : هل زاد على كذا ! وهل قال الا ما قاله فلان ! فسان روعة اللفظ تسبق بك الى الحكم ، وأما تفضى الى المعنى عند التفتيش والكشف " .<sup>(١)</sup>

ان هذا الموقف النقدى من خيرة المواقف النقدية التى تصور مبدأ الرجل فى نقد الشعر ، الى جانب الرغبة فى الموضوعية ، ومحاولة التجرد من الذوق الخاص .

فأما المبدأ النقدى فيتجلى عند القاضى الجرجانى من خلال تعامله الذاتى مع الشعر . ذلك أن بؤرة القيم الفنية من وجهة نظره ، انما تكمن فى وجدان الناقد ، والشعر الناجح هو ذلك الشعر الذى يفلح فى تحريك القلب الخافى ويشير بحيرة الوجدان الساكنة \* ومثل هذا الشعر جدير بأن يخلو من أية قيمة موضوعية ، اللهم عنصر الايحاء المائل فى ألفاظه الرشيقة التى ينحصر دورها فى الاثارة فحسب .

وهذا الشعر كما يرى الناقد يمكن أن يوجد عند جرير وعند ذى الرمة من القدماء ،  
وعند البحترى من المحدثين • وعند العشاق من شعراء العرب • وعند شعراء الغزل  
من أهل الحجاز بصفة خاصة •

وأما موضوعية الناقد فتتجلى عند الجرجاني من خلال الاعتراف بأن ثمة شعراء  
أجود من هؤلاء شعراء ، وأفصح لفظا وسبكاً • فهنا تتجلى موضوعية الناقد ، وإن كانت  
موضوعية لم تفض إلى نهاية الشوط • ذلك أن الرجل يطالب بموازنة غير عادلة  
بين مثل هؤلاء الشعراء الذين أشار إلى براعة شعرهم وجودة سبكهم ، وشعرائه المفضلين  
الذين ذكروهم في أثناء كلامه •

ويرجع السبب في أن هذه الموازنة غير عادلة إلى تحكم القاضي الجرجاني ، فهو  
يطالبنا بأن نقف عند روعة اللفظ فحسب ، دون الرجوع إلى أية عناصر فنية أخرى ،  
بل إنه ينبذ مبدأ التفتيش والكشف ، أو بحسب عبارة أخرى مبدأ المراجعة الموضوعية للقصيدة ،  
لأن شأن هذه المراجعة ربما يكشف عن قيم فنية لا يقوى على الاضطلاع بها شعراء  
الطبع ، أو شعراء الجرجاني المفضلون •

ومهما يكن الأمر فإن هذا الموقف النقدي الفهمي كشف لنا عن مبدأ الرجل في نقد  
الشعر ، وعن رغبته في الانصاف والتجرد ، هو الموقف نفسه الذي وقفه من البحترى •  
فهو يقول عن أثر الطبع في الشعر : " متى أردت أن تعرف ذلك عياناً ، وتستشبعه  
مواجهة ، فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضل ما بين السمع المنقاد والعصى  
المستكرة ، فاعمد إلى شعر البحترى ودع ما يصدر به الاختيار محد في أول مراتب  
الجودة ، متبين فيه أثر الاحتفال عليك بما قاله عن عفوا خاطره ، وأول فكرته " • • • •<sup>(١)</sup>

والذى يتضح من موقف الجرجاني هذا ، هو أن الرجل لم يكن مشغولاً بالكشف عن

مذهب البحتري ، اذ لا يهتم من البحتري الا ذلك الشعر الذى يلذ له مخالط نفسه ، وهو شعر الطبع والتلقائية على كل حال .

على أن الجرجاني رغم هذا كله لم ينس حظه من موضوعية النقد ، فقد ابتدر كلامه — كما رأينا — باستثناء موضوعي لشعر البحتري الذى ( يصدر به الاختيار ، وحسب فى أعلى مراتب الجودة ، ويتبين فيه أثر الاحتفال ) أى أن الجرجاني يستثنى ذلك الشعر الذى تتجلى فيه عبقرية البحتري الخاصة ، من حيث الاحتفاء الفنى بعناصر الصنعة وكيفية استخدامها ، وما الى ذلك من الأمور التى يمكن أن تكشف عن نظرة البحتري الى الشعر ، وتحدد موقفه منه ، ومن ثم تكشف لنا عن مذهبه .

وعلى الرغم من أن القاضى الجرجاني لم يكشف لنا عن مذهب البحتري ، ولم يفصح عن رأيه الخاص فى مذهب الشاعر وأين يقع من الطبع والصنعة ، فقد استطاع أن يشير الى أن ثمة قطاعا من شعر البحتري ليس بعفوا الخاطر ، ولا بوحى الفكرة الأولى .

والواقع أن القاضى الجرجاني قد تخلص بهذا الموقف النقدي المستقيم من ضيق الأفق ، واسار العاطفة ، التى غلبت على سابقه من النقاد ، الأمر الذى يجعل موقف الجرجاني هذا نقطة التحول فى النظر الى مذهب البحتري ، بل تمهيدا له بالغ الأثر عند التالين من نقاد البحتري ، لاسيما أبوبكر الباقلانى .

يعد أبوبكر محمد بن الطيب الباقلانى ، علما من أعلام الفكر الاسلامى ، فقد وقف نفسه على الدفاع عن الاسلام والمسلمين فى عصره ، وأهتم بكثير من القضايا التى كانت تشغل المسلمين وتمس عقيدتهم .<sup>(١)</sup>

وتعتبر قضية اعجاز القرآن من أهم القضايا التى شغل الباقلانى يبحثها ودراستها فى بعض مؤلفاته ، كالانصار ، والتمهيد ، والارشاد ، واعجاز القرآن . وفى هذا الكتاب الأخير تولى بحث مسألة اعجاز القرآن بصورة تفصيلية دقيقة .<sup>(٢)</sup>

(١) انظر : الباقلانى وكتابه اعجاز القرآن ، د . عبدالرؤوف مخلوف ص ٨٢

(٢) انظر : أثر القرآن فى تطور النقد العربى ، د . محمد زغلول سلام ، ص ٢٦٧ .



وتلتقى قضية النقد الأدبي بقضية اعجاز القرآن عند الباقلاني في مبدأ عام ، يفهم من قوله عن القرآن الكريم : " وهو أن عجيب نظمه وديح تأليفه ، لا يتفاوت ولا يتباين ، على ما يتصرف اليه من الوجوه التي يتصرف فيها : من ذكر قصص ومواعظ واحتجاج ، وحكم وأحكام ، وعذار وإنذار ، ووعيد وتبشير وتخويف ، وأوصاف وتعليم أخلاق كريمة ، وشيم رفيعة ، وسير مأثرة ، وغير ذلك من الوجوه التي يشتمل عليها . ونجد كلام البليغ الكامل ، والشاعر المفلق ، والخطيب المصقع — يختلف على حسب اختلاف هذه الأمور <sup>(١)</sup> " .

وحقيقة مبدأ الباقلاني هذا ، توحى إلينا بأن الرجل انطلق من مقولة تضاد بين القرآن الكريم ، وما عداه من ضروب الفن الأدبي ( النثر والشعر ) . فإذا كان القسيران الكريم رغم تصرفه في كثير من الأوجه ، ومعالجته لكثير من القضايا يسير على نسق واحد من حيث النظم الديدح والتأليف الرائع ، فلا بد أن يكون الفن الأدبي على عكس ذلك ، فالفن الأدبي رغم تصرفه هو الآخر في كثير من الأوجه ، لا يمكن أن يوصف بما يوصف به القرآن الكريم من حيث براعة الأداء في كل موضوع ، إذ أن الفن الأدبي يختلف ويتباين — جودة ورواية — من موضوع إلى آخر ، حسب قوة كل أديب ، وما يناسب مواهبه مسن ألوان الموضوعات .

ويكاد يكون هذا المبدأ هو المحور الأساسي الذي أدار الباقلاني عليه نقده ففى كتابه اعجاز القرآن ، فقد انطلق الرجل بروح ناقدة يحرق ألوانا من الشعر والنثر ، باحثا فيها عن مستهات الجودة والرواية ، والكمال والنقص ، لا لشيء إلا لكي يثبت في نهاية الأمر سلامة مبدئه المشار إليه ، في أن ما عدا القرآن من ألوان الشعر والنثر عرضة للتفاوت ، واختلاف المستوى الفنى <sup>(٢)</sup> .

(١) اعجاز القرآن : ص ٣٦

(٢) تعرض كثير من الباحثين لنقد منهج الباقلاني هذا ، ووصفه البعض بالفساد . انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د . احسان عباس ، ص ٢٥٣ . كما عاب البعض ذوق الباقلاني ، انظر : النثر الفنى في القرن الرابع ، د . زكى مبارك ، ج ٢ ص ٦٢ وهناك تفاصيل أخرى ، ومراجع أخرى يمكن الرجوع إليها في كتاب : الباقلاني واعجاز القرآن ، د . عبدالرؤوف مخلوف ، ص ٥٢٨ .

ومن جملة ما اهتم به الباقلاني من الشعر ، قصيدة البحتري اللامية التي مطلعها :

أهلا بذلكم الخيال المقبل \* فعل الذي نهواه أولم يفعل

وبين الباقلاني الأسباب التي جاءت الى التركيز على البحتري من بين الشعراء<sup>(١)</sup> المحدثين ، حينما يقول : " وانما اقتصرنا على ذكر قصيدة البحتري ، لأن الكتاب يفضلونه على أهل دهره ، ويقدمونه على من في عصره ، ومنهم من يدعى له الاعجاز غلوا ، ويؤثرهم أنسبه يتاغى النجم في قوله علوا ، والملحدة تستظهر بشعره وتكثر بقوله ، وترى كلامه من شبهاتهم ، وهجراته مضافة الى ما عندهم من ترهاتهم " .

ومن الواضح أن هذه الأسباب التي جعلت من الكتاب أنصارا للبحتري ، وألبيتهم حول شعره أسباب فنية ، تحزى الى شعر البحتري وما يحتويه من قيم فنية . ولا كيف نفسر اعجاب هذا القطاع الأدبي من الناس بشعر البحتري ؟ حقا لا يمنع هذا من أن يندس بين هؤلاء المعجبين بعض الملاحدة - كما شهد الباقلاني - من غرضهم الأساسي إثارة الشبهات حول القرآن قبل أن يكون الاعجاب الحقيقي بشعر البحتري .

وكما بين الباقلاني الأسباب التي حملته على التركيز على البحتري من بين الشعراء المحدثين بين ذلك الأسباب التي حملته على اختيار القصيدة اللامية من بين قصائد البحتري التي تفوق الحصر . يقول في هذا : " سمعت المصاحب اسماعيل بن عباد يقول : سمعت أبا الفضل بن الحميد يقول : سمعت أبا مسلم الرستمي يقول : سمعت البحتري يذكر أن أجود شعر قاله : ( أهلا بذلكم الخيال المقبل )<sup>(٢)</sup> "

ويتضح هنا أيضا أن السبب خلف اختيار القصيدة سبب فني ، يحزى الى رأى البحتري في شعره ، وتفضيله للقصيدة اللامية على جميع هذا الشعر . وفيما يبدو أن الباقلاني حمل

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٤٥

(٢) " " : ص ٢١٩

هذه المقولة النقدية محل القبول ، ليس جهلا فيما يبدو بموضوعة النقد الأدبي وضرورة التخلص من كل حكم سابق ، بقدر ما هو دفع مخبة الاعتراض الذى يمكن أن ينطوى على أن الناقد اختار قصيدة ضعيفة • فكأنما هو يريد أن يقول : انه لم يقدم على نقد هذه القصيدة الا بعد أن شهد صاحبها بأنها أفضل شعره •

وصها يكن من أمر فان من أهم القضايا التى ابتدأ بها الباقلانى نقد البحترى قضية مذهبه فى الشعر •

يقول عن مذهب البحترى : ( ٠٠٠ ) أحسن الشعر ما كان أكثر صنعة ، وألطف تحملا ، وأن يتخير الألفاظ الرشيقة للمعاني الهدية ، والقوافى الواقعة ، كمذهب البحتسى ، وعلى ما وصفه عن بعض الكتاب فى قوله :<sup>(١)</sup>

فى نظام من البلاغة ما شك	(م) امرؤ أنه نظام فريــــــــــــد
وديع كأنه الزهر الضــــــــــــــــا	حك فى رونق الريح الجديد
حزن مستعمل الكلام اختيــــــــــــارا	وتجنبن ظلمة التحقيقــــــــــــــــد
وركن اللفظ القريب فادر كــــــــــــــــ	من به غاية المرام البعيــــــــــــــــد
كالحدارى غدون فى الحلــــــــــــــــل	بيض اذ رحن فى الحلل الســــــــــــــــود

(١) هرون أن من تعدى هذا كان سالكا مسلكا عاميا ولم يروه شاعرا ولا مصيبا " •

وهنا نقف أمام رأى جديد فى مذهب البحترى ، وتتجلى حقيقة هذا الرأى فى ازدواجية مذهب البحترى بين الصنعة ولطف التحمل • وبإارة ( لطف التحمل ) لا تعنى سسوى محاولة الابتعاد عن التكلف قدر الامكان ، وبعبارة أخرى افساح المكان لقدر معقول من سبولة الطبع والتلقائية ، حيث تحتفظ الالفاظ برشاقتها ، وتقع القوافى فــــــــــــــــى

(١) هو محمد بن عبد الملك الزيات

(٢) اعجاز القرآن : ص ١١٥

مواقفها الطبيعية دون قسراً واجتلاب • وهذه الصورة العامة التي تتكون من هذا  
الرأى تكون حقيقة مذهب البحترى اذن عبارة عن نسيج متكامل من الطبع والصنعة •

ولكى يزيد الباقلانى من تأكيد هذه الحقيقة ، أورد لنا قطعة البحترى فى وصف  
بلاغة ابن الزيات ، على اعتبار أن مضمون هذه القطعة الذى يمكن أن يعبر عن حقيقة  
بلاغة ابن الزيات ، يمكن أن يعبر فى الوقت نفسه عن حقيقة مذهب البحترى الذى  
يقوم فى نظره على الطبع والصنعة ، أو الجمع بين قطبين متنافرين فى وقت واحد •

والواقع أن مضمون قطعة البحترى يدور حول هذا المفهوم ، فالصنعة التي يتكلم عنها  
فى هذه القطعة صنعة جديدة ، تلائم الطبع كل الملائمة ، فالألفاظ فيها سهلة  
ميسرة ، ليس فيها شئ \* من التعقيد أو الالتواء • كذلك المعانى البعيدة التي كثيرا  
ما تقطعت دونها أعناق الشعراء ، تبرز للعيان بوساطة هذه الصنعة الدقيقة ، وكأنها  
فى تناول اليد ، أو على طرف الثام كما يقال •

على أن الذى يحيننا بصفة خاصة هو وسائل الباقلانى فى تقرير هذا الرأى الجديد •  
فهل لدى الباقلانى براهين ذات قيمة تثبت أن مذهب البحترى مزيج من الطبع  
والصنعة ؟

لقد توصل الباقلانى الى تقرير رأيه هذا بوسيلتين نقد تين ، وهى قدر لا يستهان  
به من الموضوعية •

الأولى ، نفى العلاقة بين أبى تمام والبحترى فى مجال الصنعة ، تلك العلاقة  
التي مهد لها الصولى ، ووثق عراها تلميذه أبو الفرج الأصفهاني ، كما مر بنا • والثانية ،  
طبيعة الصنعة فى شعر البحترى واكتشاف مصدرها الحقيقى •

أما فيما يتعلق بنفى العلاقة الفنية بين الشاعرين ، فهو يقول : " قد يشتبه  
شعر أبى تمام بشعر البحترى ، فى القليل الذى يترك أبو تمام فيه التصنع ، ومقصود  
فيه التسهيل ، وسلك الطريقة الكتابية ، ويتوجه فى تقريب الألفاظ ، وترك تعويض  
المعاني ، ويتفق له مثل بهجة أشعار البحترى وألفاظه " (١) فالباقلانى اذن لا يرى بين

الشاعرين علاقة فنية ، قائمة على التأثر والتأثير ، بل يرى مجرد تشابه قليل ، ومع ذلك لا يطرأ هذا التشابه الا خارج دائرة تصنيف أبى تمام ، ومعبرة أخرى حينما يتخفف أبو تمام من الالتزام بمذهبه المعروف فى التصنيف ، يأخذ بالطريقة الكتابية التى هى جوهر مذهب البحترى فى مجال الحسنة البديعية كما سوف يوضح ذلك الباقلانى . ولم يكتف الباقلانى بهذه المقارنة العامة بين الشاعرين ، بل توغل الى أبعد من هذا ، وتأمل بعين الناقد الخبير طبيعة بعض عناصر الفن البديعى عند الشاعرين . فهو يقول عن عنصر الجناس وطريقة كل من الشاعرين فى استخدامه : " وأما البحترى فانه لا يرى فى التجنيس ما يراه أبو تمام ، ويقل التصنع له . فاذا وقع فى كلامه كان فى الأكثر حسنا رشيقا ، وظريفا جميلا " (١)

ولا شك عندنا فى أن الباقلانى ينفذ بهذا الحديث الى أعماق الفن البديعى عند الشاعرين ، بل ان هذه النظرة الثاقبة من الناقد تضع الشاعرين على مفترق الطرق . وحسب عنصر الجناس وطريقة استخدامه عند كلا الشاعرين أن يكون محمدا بارزا من أهم المعالم التى تميز بينهما ، وتحدد رؤية كل واحد منهما الى الفن البديعى .

حقا : ان الباقلانى رغم نفاذ رأيه هذا مقصر فى عدم استلهاهم ديوانى الشاعرين ومواجهة نصوصهما الشعرية ، والاستشهاد بها على ما يذهب اليه . غير أن قناعتنا بأهمية رأى الباقلانى هذا تدفعنا دفعا الى اللجوء الى ديوانى الشاعرين ، والتثبت من هذه المقولة تثبتا منهجيا يضح القول الصحيح فى نصايه .

(٢) لنقرأ مثلا هذه القطعة لأبى تمام :

- 
- (١) اعجاز القرآن : ص ١١٠  
(٢) ديوان أبى تمام ، شرح التبريزى ، ج ١ ص ٧-١٢

يا موضع الشذنية الوجنـاء	ومصارع الادلاج والاسـراء
أقر السلام معرفا ومحـصبا	من خالد المعروف والهيـجا
سيل طمى لولم يذه ذائـد	لتبطحت أولاه بالبطـحا
وغدت بطون منى من سيبه	وغدت حرى منه ظهور حـرا
وتعرفت عرفات زاخرة ولـم	يخصص كداء منه بالاكـدء
ولطاب مرتجع بطيبة واكتست	بردين برد ثرى ورد ثـرا
لايحرم الحرمان خيرا أنـهم	حرموا به نوا من الأنـوا

لعلنا حينما نقرأ هذه القطعة نظمئن بعض الاطمئنان الى حكم الباقلانى ونفاد رأيه ، فيما يتعلق بجناس أبى تمام وطريقته فيه • ان الاسراف فى طلب الجناس هو أول علامة ملحوظة تقابلنا فى هذه القطعة ، اذ لا يكاد يخلو بيت منها ، بل شطر بيت ، من هذا العنصر البديعى •

والى جانب الاسراف فى طلب الجناس نجد الاحتفاء به ، والتوصل اليه بكل سبب ، حتى لو كان ذلك عن طريق التكلف واجهاد القريحة الشعرية • فكأن أبى تمام والحالة هذه يطلب الجناس لذات الجناس ، ليس كفن جمالى يجب أن ينسجم مع غيره من أدوات الشعر ، وانما كمظهر من مظاهر اقتداره على تشقيق الكلام ، والصاق بعضه ببعض • كل هذا يصور غرام أبى تمام بهذا اللون البديعى ، واحتفاله به أشد الاحتفال ، الأمر الذى يجعل من اتباع شاعر آخر له ، سواء أكان البحترى أو غيره ضربا من المحال !

هذا النموذج من جناس أبى تمام • فهل نجد عند البحترى ما يشاكل هذا أو يقرب منه ، أو على الأقل يوحي بمحاولة اقتفاء وتقليد لأبى تمام ؟ !

الحق أننا لو قلنا ديوان البحترى باطنا وظاهرا ، رجاء أن نحصل على انموذج يماثل انموذج أبى تمام هذا أو يقرب منه ، لما وجدنا ذلك • وحتى حينما يكثر الجناس فى بعض قصائد البحترى لانجد فيه اجتلاب أبى تمام ، ولا تعقبه آياه فى كـل وجه •

(١) خذ مثلا قول البحترى :

لولا ( على بن مر ) لاستمر بنا (٢) خلف من العيش فيه الماب والمبسر  
برد الحشا — وهجير الروع محتفل ومسعر — وشهاب الحرب مستعر  
ألوى إذا شابهك إلا عدا<sup>(٣)</sup>هم حتى يروح وفي أظفاره ظفر  
جاني المضاجع لا ينفك في لجب يكاد يقمر من لأله القمر

في هذه القطعة كثير من الجناس ، بين ( مر واستمر ) ، وبين ( الماب والمبسر ) ، وبين ( مسعر ومستعر ) ، وبين ( أظفار — وظفر ) ، وبين ( يقمر والقمر ) • ولكنّه في جملة جناس دين لين ينساب على استحيا بلا قعقة ولا جلجة ، شأن جناس أبى تمام الذى يوشك أن يقول هانذا !! وفوق هذا نجد جناس البحترى على جانب ملموس من التآلف والانسجام ، فليس هناك تكلف ولا قسر ، بل استقرت كسل لفظة الى جوار شقيقتها فوق مهاد من الهدوء والطمأنينة •

وعلى ضوء هذين النموذجين وتحليلهما نستطيع أن نثق في حكم الباقلانى وسدى صوابه ، وخلوه من عوارض الارتجال • على أن الأمر الجدير بالعناية هو أن الباقلانى برأيه هذا ، قد استطاع أن يزلزل فكرة التأثير والتأثير بين أبى تمام والبحترى تلك الفكرة التى تسربت من دائرة الخصومة ، واستقرت عند أبى الفرج الأصفهاني •

هذا جهد الباقلانى فيما يتعلق بنفى العلاقة الفنية بين بديح أبى تمام وبديح البحترى •

وأما فيما يتعلق بطبيعة الصنعة البديعية في شعر البحترى واكتشاف مصدرها الحقيقى ، فإن الباقلانى يأخذ بأيدينا الى قصيدة البحترى ، ومن خلال بعض أبياتها يكشف لنا عن جوهر صنعة البحترى ، ومنابعها الأولى •

(١) ديوان البحترى : ج ٢ ص ٩٥٣

(٢) خلف : حال من أحوال الحياة •

(٣) الألوى : العسر الشديد الخصومة •

قال البحرى فى عرض قصيدته :

يغشى الوغى والترس ليس بجنحة من حده والدرع ليس بمحقل  
مصغ الى حكم الردى فاذا مضى لم يلتفت واذا قضى لم يعهدل

يخلق الباقلانى هنا بقوله : " البيتان ... من الجنس الذى يكثر كلامه عليه ،  
وهى طريقته التى يحتبها ، وذلك من السبك الكتابى والكلام المعتدل " <sup>(١)</sup>

والحقيقة أن اشارة الباقلانى هذه على وجازتها اشارة بالغة الأهمية . والمراد منها  
هو أن البحرى يحتذى فى صنعته صنعة الكتاب فى فترة من أزهى فترات الكتابة  
الفنية . وهى تلك الفترة التى سادت من عهد الحميد الكاتب الى ابن الحميد ،  
وما بين هذين من نوابغ الكتاب ، أمثال سهل بن هارون ، وأحمد بن اسماعيل ،  
وابراهيم ابن المدبر ، وابراهيم الصولى والجاحظ وسواهم <sup>(٢)</sup>

وأهم طابع فى يخلب على هؤلاء الكتاب ، هوحد بين أساليبهم هو ( التوازن )  
وهو عين ما عرّف عنه الباقلانى بعبارة : ( السبك الكتابى والكلام المعتدل ) . وهذا  
التوازن ، أو السبك المعتدل أصل عظيم من أصول البلاغة العربية ، بل يذهب  
بعض النقاد القدماء الى أنه لا يوجد كلام بليغ يخلو من الازدواج <sup>(٣)</sup> . وهذا رأى يحتفظ  
بقيته الى الآن ، لاسيما اذا عرفنا أن حقيقة الازدواج أو الاعتدال صفة جامعة  
من صفات الأسلوب الأدبى ، وتعنى بصورة أو بأخرى توفر عنصر الموسيقى فى  
النثر الأدبى ، فسواء قلنا الازدواج أو الاعتدال أو التلاؤم أو ( الهرمونية )  
فالمعنى فى كل هذا الألفاظ واحد <sup>(٤)</sup> . وان كان ثمة اختلاف بين معانى هذه  
الألفاظ ، فهو اختلاف ظاهرى طفيف ، لا يمكن أن يمس تلك الروح الكامنة خلف  
تناسق الكلام وتناسب تراكيبه وانسجام ايقاعه .

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٣٧

(٢) انظر : تلمح الأساليب النثرية فى الأدب العربى ، أنيس مقدسى ، ص ٢٣٧

(٣) انظر : الصناعتين ص ٢٦٦

(٤) انظر : دفاع عن البلاغة ، أحمد حسن الزيات ، ص ٢١٦



والواقع أننا حينما نعاود النظر فى ذينك البيتين اللذين توقف عندهما الباقلانى ،  
واستشف منهما جواهر الصنعة عند البحترى - نجد أنهما يمثلان بصورة دقيقة  
حقيقة الطريقة الكتابية السائدة فى عصره • ففى البيت الأول :

يحشى الوفى والترس ليس بجنة من حده والدرع ليس بمعقل  
نجد أن الازدواج واضحاً تماماً بين عبارة : ( والترس ليس بجنة ) ، وعبارة :  
( والدرع ليس بمعقل ) •

وكذا فى البيت الثانى :

مصغ الى حكم الردى فاذا مضى لم يلتفت وإذا قضى لم يعدل  
نجد الازدواج أو الاعتدال بين عبارة : ( فاذا مضى لم يلتفت ) ، وعبارة :  
( وإذا قضى لم يعدل ) •

وأكبر الظن أننا لسنا فى حاجة الى التوكيد بأن خصائص الأسلوب المزدوج فى بيتى  
البحترى هذين ، هى الخصائص نفسها التى يمكن أن يلمسها أى باحث يتناول الأسلوب  
الكتابى السائد فى عصر الشاعر ، سواء كان ذلك من حيث زنة الفواصل وقربها  
من بعضها البعض ، أو من حيث قصر العبارات وشدة ملائمتها لبعضها البعض<sup>(١)</sup>

والحقيقة أن هذا النمط الكتابى الذى تجلت صورته من خلال هذين البيتين سمى  
لائحة فى شعر البحترى وحلم بارز من معالم أسلوبه<sup>(٢)</sup> •

فهل يسمح لنا اذن على ضوء جهد الباقلانى هذا أن نقول ان التأثير والتأثير

---

(١) ركز الاستاذ أنيس مقدسى طبيعة الأسلوب الكتابى المزدوج فى ثلاثة عناصر :

١- أن تكون الفواصل على زنة واحدة •  
٢- أن لا تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثانى •  
٣- أن تكون العبارات قصيرة متساوية ، والا فليكن الأخير أطول من الأول • انظر  
تلمر الاساليب النثرية ص ١٤٣

(٢) سوف نلتقى بأمثلة كثيرة لهذه الظاهرة فى الفصل الذى خصصناه لدراسة  
آراء النقاد فى أسلوبه •

كان بين البحتري والكتاب ، ولم يكن بين البحتري وأبى تمام ؟ الحق أن جميع الظروف مهيئة لخدمة هذه الحقيقة الجديدة ، فقد عاصر البحتري سيادة مذهب التوازن الكتابي أحسن معاصرة ، ذلك أن حياته تمتد من سنة ٢٠٦ هـ الى سنة ٢٨٤ هـ على الأرجح . بل إن من المقطوع بصحته حقيقة اتصال البحتري بنوايخ الكتاب في عصره ،<sup>(١)</sup> أمثال ابراهيم بن المدبر ، وأبى صالح بن يزداد ، وأبى الحسن على بن محمد بن فياض ، وأبى العباس أحمد بن ثوبان ، وسواهم . كذلك لم يكن اتصال البحتري بهؤلاء الأعلام اتصالا سطحيا يقف عند حدود علاقة شاعر مكتسب بمدح من طبقة راقية ، وإنما كان اتصال البحتري بهؤلاء الكتاب يصل الى درجة الصداقة التي يزول معها كثير من ألوان التحفظ والكلفة .<sup>(٢)</sup>

على أن مما يهيب قبول فكرة تأثير البحتري بالاتجاه الكتابي السائد في عصره ، بصورة أدعى الى الدقة وأقرب الى المعايير النقدية الموضوعية ، هو تلاؤم حقيقة هذا الأثر الكتابي مع كثير من القضايا المتعلقة بشعر الرجل ، وتفسير هذه القضايا على ضوء هذا الأثر تفسيراً أميل الى الحق ، وأقرب الى حقائق النقد .

ولحل في مقدمة هذه القضايا قضية انتصار الكتاب لشعر البحتري والتفافهم حوله ، كما نوه الباقلاني بذلك من قبل . فها هنا نستطيع أن نقول إن تحلق الكتاب بشعر البحتري ، قد تم في نطاق ( عملية تأثير وتأثير جدلية ) ، فكما أثر الكتاب في البحتري بحيث أصبح أسلوبهم في الكتابة قدوته الفنية ونموذجه الأعلى ، أثر البحتري هو الآخر في جماعة الكتاب ، بحيث أصبح شعره له وقع خاص في أذواقهم ، بل صورة جديدة من أنفسهم تطالعهم كلما تصفحوا شعره .

كذلك فإن من هذه القضايا التي تلائم حقيقة تأثير البحتري بالكتاب ، وسهّل

(١) انظر : وفيات الأعيان : ج ٦ ص ٢٨

(٢) انظر الفصل الذي عقده الصولي عن صلة البحتري بالكتاب في كتابه أخيار البحتري ، ص ١١٢ - ١١٩

تفسيرها على ضوء هذه الحقيقة نفسها — قضية شيوع عنصر الطباق فى شعره وغرامه —  
(١)  
غراما يماثل غرام أبى تمام بعنصر الجنس .

فعلى ضوء الأثر الكتابى فى شعر البحرى نستطيع أن نقول أن عنصر الطباق من أهم العناصر البديعية التى تحقق للشاعر سمة الاعتدال ، أو التوازن الكتابى ، ذلك أن الطباق لا يكتمل عادة إلا من خلال كلمتين متقابلتين على نحو ما من أنحا التناقض ومصرف النظر عن المعنى الذى يراد من الطباق ، فان توفر كلمتين متقابلتين يحقق قيمة صوتية تتمثل فى تناسب ايقاع الكلمات ، وتآلفها الموسيقى داخل الاطار التقليدى لموسيقى البيت الشعرى . وكذلك يمكن أن نضيف الى عنصر الطباق الذى تنبه القدماء الى عناية البحرى به كل ألوان البديع المزدوج أو الثنائى ان صح التعبير ، مثل المقابلة والتقسيم وما شاكلهما ، فللبحرى عناية جادة بهذا اللون من البديع ، وديوانه أقرب وثيقة اليثا ، فقلما نجد قصيدة من قصائده ، تخلو من هذه الألوان البديعية الموقعة التى لا تكاد نشتك فى أنها من أهم الأسرار الفنية الكامنة وراء ( الموسيقى الداخلية ) فى شعره ، تلك الظاهرة التى طالما شغلت النقاد واستهوت أذواقهم .  
(٢)  
وحسبنا أن نمثل على هذه الحقيقة بهذه القطعة من شعره :

بلونا ضرائب من قد نرى	فما ان رأينا لفتح ضريبنا
هو المرء أبدت له الحادثنا	ت عزما وشيكا وأيا صليبنا
تنقل فى خلقى سؤدد	سماحا مرجى وأسا مهبنا
فكالسيف ان جئته صارخنا	وكالبحران جئته مستثيبنا

(١) انظر اعجاز القرآن ص : ١١٠ - ١١١

(٢) يعتبر الدكتور شوقى ضيف من أوائل الباحثين الذين لاحظوا ظاهرة الموسيقى الداخلية فى شعر البحرى ، وان كان قد ذهب مذهب آخر فى تفسير هذه الظاهرة . وقد تعمدنا اختيار القطعة نفسها التى أختارها الدكتور شوقى ضيف ، لى تتضح حقيقة ما نذهب اليه . انظر الفن ومذاهبه ، ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) ديوان البحرى : ج ١ ص ١٥١

وحقيقة الموسيقى الداخلية الظاهرة في هذه القطعة ، تكتسب وجودها من جهد الشاعر في استخدام البديع الكتابي الموقع بطبيعته ، فقوله في البيت الثاني ( عزما وشيكا ، وأيا صليبا ) مزاجية كتابية ، وهي عبارة موقعة بطبيعتها ، ومع أنها لا تحدث نشازا داخل الموسيقى التقليدية للبيت ، فهي مع ذلك يمكن أن توصف بأنها عبارة ذات كيان موسيقى مستقل \* وقس على ذلك عبارة ( سماحا مرجى ، وأسسا مهيبا ) ، وكذلك عبارة ( ان جئته صارخا ) في الشطر الأول من البيت الأخير وعبارة ( ان جئته مستشيا ) المقابلة لها في الشطر الثاني \* فكل هذه العبارات وما يشاكلها ... عبارات مصوغة كتابية فنية ، ( استطاع البحترى بحسه الفني وملكته البلاغية أن يزواج بين موسيقاها الأصلية ، وموسيقى الشعر التقليدية ، فكانت ثمرة هذا الجهد الرائع أن غنى شعره بهذه الموسيقى المكثفة ذات المستويين الموسيقيين النثري والشعري .

هكذا يتضح أن هذه القضايا الفنية ما يتعلق بشعر البحترى ، وربما غير هذه القضايا - تجسد لها تفسيرات ملائمة على ضوء تأثر الشاعر بالاتجاه الكتابي السائد في عصره \* وهذا عندنا من أقوى الأدلة التي يمكن أن يدكن اليها الباحث في تأييد ما ذهب اليه الباقلاني حينما نفى الصلة الفنية بين أبي تمام والبحترى ، وأثبتها بين البحترى وكتاب عصره .

ومعد ، هذه وسائل الباقلاني في بحث مذهب البحترى ، الذي تقرر عنده أنه مزيج من الطبع والصنعة ، وهي بلا مرأ وسائل منهجية وموضوعية ، بل انها غنية وكاشفة \* فصنعة البحترى بهذا الوجه الجديد صنعة كتابية تخلو على الأقل من تلك الرواسب ، ومن أوالعضلات التي منيت بها صنعة أبي تمام ، كالاكتفاء بالتجنيس ، والاستعارات البعيدة ، ومحاولة المعاني الغامضة ، وما الى ذلك من المعوقات التي يمكن أن تقف في مجرى الطبع الشعري \* وإذا كانت صنعة البحترى قد استرغدت قوامها من خارج دائرة الشعر ، فانما ذلك في حدود الاحتفاء بالقيم الصوتية وتكثيف الموسيقى الشعريه ، وهي قيم فنية صرفة ، لا يمكن أن تحكر محانسي الشعر ، أو تتسبب في غموضها ، بل ان هذه القيم الفنية التي لا تكاد أن تخرج

عن تحسين الإيقاع الصوتي ، المائل في تلاؤم الألفاظ وتناسب التراكيب ، هي

أفضل القيم الفنية التي يمكن أن تلائم موهبة الطبع التي شهر بها البحتري .

ولكى نستكمل دراسة مذهب البحتري على ضوء اتجاه الطبع والمنعة ، لابد لنا من

المرور ببعض نقاد المخرب ممن أسهم في نقد مذهب البحتري .

وأتى إبراهيم بن علي الحصري في المقدمة \* وهو على أية حال ذو بضاعة

يسيرة في مجال النقد الأدبي ، وضاعته هذه لا تتجاوز الآراء المقتضبة أو الخواطر

السانحة مما هو مبثوث في كتابه المشهور ( زهر الآداب وثمر الآلها ) .

وعلى الرغم من ذلك فقد ظفرنا للحصري برأي أصيل في مذهب البحتري ، استهله

بالحديث عن شعر الطبع وشعر الصنعة \* قال : " قلت : والكلام الجيد الطبع

مقبول في السمع ، قريب المثال ، بعيد المنال ، أنيق الديباجة ، رقيق الزجاجة ،

يدنو من فهم سامعه ، كدونه من وهم صانعه \* والمصنوع مثقف الكعوب ، معتدل الأنبوب

يطرد ما الهدىح على جنباته ، ويجول رونق الحسن في صفحاته ، كما يجول السحر

في الطرف الكحيل ، والأشر في السيف المقييل \* وحمل الصانع شعره على الأكراه

في التحمل ، وتنقيح المبانى دون إصلاح المعانى يحفى آثار صنحته ، ومطفى أنوار

صيغته ، ومخرجه إلى فساد التصسف ، وقبح التكلف \* والقاء المطبوع بيده إلى قبول

ما يبعثه هاجسه ، وتنفته وساوسه ، من غير أعمال النظر ، وتدقيق الفكر ، يخرجـه

إلى حد المشتهر الرث ، وحيز الغث ، وأحسن ما أجرى إليه ، وأول عليه ،

التوسط بين الحالين ، والمنزلة بين المنزلتين من الطبع والمنعة \* \* \* والبحتري عن

(١)

هذا القوس ينزع وإلى هذا النحو يرجع " .

وموقف الحصري هذا موقف لامع ، يدل على نظر صائب وخبرة واعية بفن النقد

الأدبي ، ففي كلام الناقد ما يدل على وهمه بطبيعة تيارى الطبع والمنعة ، اللذين طالما

تجاذبا أدب الحرية \* فقد عرض الحصري كل تيار إلى جوار خصائصه الفنية ، بطريقه

منظمة قلما نعرف لها نظير عند السابقين \* فهذا شعر الطبع يتحلى بخصائص فنيـه

معينه :

أنيق الديباجة ، رقيق الزجاجاة  
قريب المثال ، بعيد المنال

يدنومن فهم سامعه ، كدنه من وهم صانعه •

وعلى الرغم من أن هذه الخصائص الفنية جاءت بها الحصرى فى قوالب أدبية،  
قد تحجب بعض محالم موضوعية النقد الأدبى ، على الرغم من ذلك فان هـذه  
الخصائص ، تؤكد جمال شعر الطبع ، وما ينطوى عليه هذا الجمال من جاذبية وسحر  
فنى ، تتمثل فى جودة توصيل لغة هذا الشعر ، وقوة تأثيرها ، بحيث لا تكاد  
تفقد شيئاً ذال بال من شحنتها العاطفية • ومع أن هذه المظاهر الفنية توحى  
ببدائية هذا النمط من الشعر ، وسهولة قرصة ، فهى ليست سوى مظاهر  
خادعة ، وأغشية شفافه تخفى وراءها سر العبقرية المجهول ، الذى يطبع  
هذا اللون من الشعر بطابع ( السهل الممتنع ) •

والى جانب شعر الطبع ، يبرز الحصرى خصائص شعر الصنعة • فهو على حد تعبيره :  
معتدل الأنهوب ، مثقف الكحوب •

يطرد ماء البديع على حناته ، ويجول رونق الحسن فى صفحاته •

وهذه خصائص تدور حول تهذيب أسلوب هذا اللون من الشعر ، وشدة العناية  
بسه ، بحيث يبدو متماسكا قويا لا أثر فيه للضعف أو الاختلال الذى ربما يطرا على  
شعر الطبع ، نتيجة ارساله على السجية ، واعفائه من التنقيح والتفتيش • والى  
جانب القوة المائلة فى أسلوب شعر الصنعة يلحظ الناقد من طرف خفى فنية  
البديع وما تنطوى عليه من قدرة على أسر الحسن الجمالى •

على أن أصالة الحصرى لم تقف عند هذا الحد فحسب ، بل تتجلى فى  
نقده لكلا الاتجاهين ، خاصة حينما يحاول كل اتجاه أن يسيطر على الشعر  
سيطرة تامة ، فان كل اتجاه والحالة هذه يقف بالشعر على شرفة الاخفاق ، فشعر  
الصنعة عرضة للتكلف والجمود حيث لا يفيض آخر الأمر بحاطفة ولا ينبض بتأثير • وشعر  
الطبع عرضة هو الآخر للضعف وهلهلة البناء الشعرى ، وسطحية الشعور نفسه •

والموقف الصحيح فى نظر الحصرى يكمن فى التقاء تيارى الطبع والصنعة ، وتواجههما فى منبع واحد ، بحيث يمكن لكل أجنحة الفن وامكانيات التعاون على نقل الشعر الى أقصى أفق ممكن من السمو والجمال •

وقد انتهى الحصرى كما رأينا الى أن مذهب البحترى هو الذى يمثل الموقف الصحيح ، أو الموقف المتكامل من الطبع والصنعة • وعلى الرغم من أن الحصرى لم يتناول مذهب البحترى فى حد ذاته بشىء من الدراسة أو التحليل ، فتحليله لمذهبى الطبع والصنعة على هذا النحو الذى مرر بنا ، من أبلغ الأدلة على أن الرجل قد ثقة شعر البحترى ، وتشبع به ، وأن رأيه — لهذا السبب — يمكن أن يؤخذ مأخذ الاعتبار • فهكذا جاء رأى الحصرى حلقة جديدة وقوية فى سلسلة اتجاه الطبع والصنعة الذى بدأناه بالقاضى الجرجاني • هذا اذا لم يكن رأى الحصرى — من أكثر الآراء صراحة فى التنبيه الى مذهب البحترى ، وأنه يقوم على التوازن الدقيق بين الطبع والصنعة •

ومنضم نقاد هذا الاتجاه بعلم بارز من أعلام النقد العربى فى القيروان ، ذاك هو الحسن بن رشيق القيروانى صاحب كتاب العمدة • فقد حفظ لنا القيروانى فى كتابه هذا كثيرا من نصوص النقد الأدبى الثمينة مما ورثه عن تراث المشرق • كما نجد له بين الحين والحين لفتات أصيلة فى شعر البحترى سوف نعرض لها فى أماكنها الخاصة من هذا البحث •

على أن الذى يهمنا هنا بصفة خاصة ، انما هو رأيه فى مذهب البحترى • ويأتى هذا رأى من خلال حديث السقيروانى عن صنعة أبى تمام والبحترى • يقول : " واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين فى القصيدة بين القصائد ، يستبدل بذلك على جودة شعر الرجل وصدق حسه ، وصفاً خاطره • فأما اذ كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع ، وايتار الكلفة • وليس يتجبه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد ، كالذى يأتى من أشعار عيب والبحترى وغيرهما • وقد كانا يطلبان الصنعة وولعان بها : فأما عيب فيذهب الى حزنسة اللفظ ، وما يملأ الأسماع منه ، مع التصنيع المحكم طوها يكرها ، يأتى

للأشياء من بعد ، وطلبها بكلفة ، يأخذها بقوة • وأما البحتري فكان أمدح صنعة ،  
وأحسن مذهباً في الكلام ، يسلك منه دماثة وسهولة مع احكام الصنعة وقرب المأخذ  
(١)  
لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة •

ولحل أول ما يتبادر الى الذهن من حديث القيرواني هذا هو أن البحتري  
في نظره من شعراء الصنعة شكلاً ومضموناً ، لاسيما حينما قال : ( وليس يتجبه  
البتة قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد كالذي يأتي من أشعار حبيب  
والبحتري ••••• ) فظاهر هذا الكلام يوحي الى المتعجل بأن القيرواني يضح  
البحتري الى جوار أبي تمام من حيث الكلف بالصنعة ، والتأني اليها بكل سبب • ولكن  
حديث القيرواني هذا ، لا يعدو أن يكون صورة اجمالية يليها تفصيل دقيق •  
(٢)

نعم لقد فصل ابن رشيق هذه الصورة الاجمالية ، حينما وصف صنعة أبي تمام  
على حد ذاتها بالتكلف ، واستكراه الألفاظ البعيدة بالقوة والاقتصار • وحينما  
وصف صنعة البحتري بالملاحة ، والحسن والدماسة والسهولة ••••• ومع أن هذه  
الأوصاف التي رصدها القيرواني في مجال حديثه عن صنعة البحتري أوصاف انطباعية ،  
فهي أفضل ما يمكن أن يميز استقلال صنعة البحتري ، وعدم انتسابها الى صنعة  
أبي تمام •

---

(١) العمدة : ج ١ ص ١٣٠

(٢) من خلال هذه الصورة الاجمالية فهم بعض المعاصرين موقف ابن رشيق بين  
الشاعرين • فالدكتور شوقي ضيف يقول :  
" ونحن لا نخلو غلو ابن رشيق فنسلكه ( يعني البحتري ) مع أبي تمام  
في طائفة واحدة " • الفن ومذاهبه ص ١٩٣

وقد تابع الدكتور محمود الرidaوي شوقي ضيف في هذا ، فقال عن رأي بين  
رشيق اعتبر أبا تمام والبحتري من أصحاب مذهب الصنعة على حد  
سواء ••• " السخ ••• الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام  
ص ٣٩٠ •



ومهما يكن الأمر فإن حديث القيرواني عن صنعة البحترى يشهد بأن الناقد قسسد أخذ في اعتباره قضية تلاقى تيارى الطبع والصنعة عند البحترى ، وامتزاجهما ففى مجرى فنى واحد • والشاهد هو هذه النعوت التى نعت بها الناقد صنعة البحترى ، فانها نعوت انطباعية كما أشرنا ، كثيرا ما ردها النقاد فى مجال وصف الشعر المطبوع (١) بل ان القيروانى أدرج فى وصفه لصنعة البحترى سمة فنية من أهم سمات أسلوب الشعر المطبوع ، بل من أهم السمات التى تركها الطبع فى أسلوب شعر البحترى ، تلك هى سمة (قرب المأخذ) التى سوف نتعرف عليها ، وعلى وجه صلتها بطبع البحترى ، حينما تحين دراسة آراء النقاد فى أسلوبه •

ومعد ،

اكتملت أمامنا معالم الصورة الثالثة لمذهب البحترى • وانها الصورة خلية بأن نقف أمامها ، وأن نطيل التأمل فى معالم النضج والكمال فيها • ولعل أول ما يسترعى انتباهنا فى موقف نقاد الاتجاه الثالث ، ازاء مذهب البحترى ، هو أنه موقف وسط عار عن التطرف البغيض ، أو الجمود المذهبى الذى كان وما لائحاً على الاتجاهين السابقين ، اذ لم يفصل نقاد الاتجاه الثالث بين الشاعر وعصره وما غلب على هذا العصر من صبغة فنية ، كما هو الحال مع نقاد الاتجاه الأول الذين نحوا بالبحترى الى الأوائل ، ولم يأبهوا الى ما فى شعره من يذور العصر وهناصر الجديد • كذلك لم يغمس نقاد الاتجاه الثالث الشاعر فى غمار الديدح ، أو ينتهوا به الى أنه صورة تقليدية لأبى تمام ، كما هو الشأن مع نقاد الاتجاه الثانى الذين حاولوا جهدهم فى الصاق البحترى بأبى تمام ، وأنه مقلد له لا يعرف بديعاً سوى بديح أبى تمام ، ولا يرى طريق الشعر الا بعينى أبى تمام • ومن هنا يكون الموقف الوسط ، هو أسلم المواقف وأبعدها عن نقائص الموقفين السابقين ، كما أنه أقرب الى منطق الواقع ، وأشد صلابة بمفاهيم التطور ، وما تتطوى عليه من حقائق ، كمنازجة الأصالة بالمعاصرة ، ونمو

---

(١) انظر رأى الحصرى الأنف الذكر ، وانظر رأى ابن قتيبة فى المطبوع : الفصل الأول ص ٨ •

الجديد من خلال القديم .

وإذا كان الاعتدال أو الموقف الوسط معلما بارزا من معالم الصورة الثالثة لنقــاد مذهب البحترى ، فإن ثمة معلما آخر لا يقل أهمية عن هذا . ويمكن هذا المعلم فى طريقة بناء الأحكام النقدية ، فعلى الرغم من ضعف المنهجية النقدية عند القدماء بوجه عام ، فقد لمسنا عند نقاد الاتجاه الثالث غير قليل من الآناة والتحفظ فى إطلاق الأحكام النقدية ، بل لمسنا وسائل نقدية جادة ، خاصة عند أبى بكر الباقلانى الذى أثار قضايا فنية صرفه ، كما أعتمد على التحليل والمقارنة فى بعض المواضع . ومهمة عامة فإن وسائل نقاد الاتجاه الثالث تعتبر أكثر تطورا ، وأقرب إلى دائرة الموضوعية ، خاصة حينما تقاس بوسائل السابقين من النقاد .

والى جانب هذين المعلمين البارزين اللذين اتضحا معنا فى الاعتدال ، وموضوعية الوسائل الى حد ما ، يبرز معنا معلم ثالث ، هو طبيعة النتائج التى انتهى إليها نقاد الاتجاه الثالث ، وأهمية هذه النتائج كذلك . ففضلا عن حقيقة مزج البحترى بين الطبع والصنعة ، تلك الحقيقة التى تعاورها النقاد الأربعة ، كل من جانبه الخاص وطريقته الخاصة - هناك حقائق جديدة كل الجدة ، وكفىنا منها حقيقة صنعة البحترى واكتشاف مصدرها الحقيقى الذى هو فن الكتاب فى القرن الثالث ، وليس شعرا أبى تمام كما غلب على ظن الكثير . ولا نحب أن نسترسس فى تبيان ما يترتب على هذه الحقيقة من أمور ، كقابلية الشعر العربى للانفتاح منذ القديم ، وكطبيعة التأثير والتأثير بين الأجناس الأدبية القديمة . . . . . المخ ولكن يكفىنا التنبؤ بأقل ما فى هذه الحقيقة ، وهو ظهور البحترى فى ثوب جديد ، ينفى عنه وصمة التقليد ، سواء تقليد القدماء والرضا بمذهبهم الذى هو مذهب الطبع الخالص ، أو تقليد أبى تمام والرضا بمذهبه الذى هو مذهب البديع الخالص . لم يتوارى البحترى فى ظلال الآخرين اذن ، بل ظهر كشاعر أصيل قابس للناثر والتأثير ، فى حدود ما يلائم ذوقه البلاغى ، ويتفق مع موهبته الشعرية . فقد أعرض البحترى عن مذهب أبى تمام ومعضلاته البديعية ، وأقبل على الكتاب وطريقتهم

فقيس منها النخعات الموقفة ، والموسسة ، الداخلية التي لا يكاد يخطئها من لـه  
أدنى ذوق أدبى .

هذه أهم معالم الفضيح ومناحى الكمال فى الصورة الثالثة والأخيرة لمذهب  
البحترى . وهى معالم ومناح متطورة خلت منها أو كادت الصورتان السابقتان ،  
الأمر الذى يجعلنا نؤكد أن الصورة الأخيرة ، وما انطوت عليه من حقائق لامعة  
هى الصورة الخليفة بالبقاء ، بل انها الجديدة بأن تعدل كل المفاهيم ، لاسيما  
تلك المفاهيم الخاطئة التى تأثرت بما فى الصورتين السابقتين .

الباب الثاني  
الأصول الفتنية لمذهب المجتهد

## الفصل الأول

### ((الأسلوب))

تمهيد : فى الأسلوب الأسمى ، والأسلوب للشعر ،

الأسلوب هو طريقة الأديب الخاصة فى اختيار الألفاظ وتأليفها  
للتعبير بها عن المعانى بقصد الإيضاح والتأثير . وهو لا يعنى ألفاظا مجردة  
أو قوالب فلفظة ، " بل المقصود منه معنى الكاتب المعنى وطريقته فى التأليف  
والتعبير والاحساس على السواء " . وبعبارة موجزة ، ان الأسلوب صورة وفكرة ،  
وجسم وروح فى وقت واحد .

والأسلوب فى عرف النقد العربى لا يختلف كثيرا عما قد هنا . فقد عرفه  
الامام عبد القاهر الجرجاني بأنه " الضرب من النظم والطريقة فيه " . وهو  
تعريف موفق ، يشمل الخاص والعام . فالنظم هو الأسلوب أيا كان ، والضرب  
هو الذى يحدد خصوصية الأسلوب . فالأسلوب أديب من الأدباء ، هو ضرب  
من النظم ، والأسلوب جنس من الأجناس الأدبية ، هو كذلك ضرب من النظم  
والأسلوب لغة من اللغات هو أيضا ضرب من النظم .

وقد عرض ابن خلدون لمعنى الأسلوب وما المراد به عند النقاد ، فقال :  
" ... عبارة عن الضوابط التى ينسج فيها التراكيب ، أو القالب الذى  
يفرغ فيه . ولا يرجع الى الكلام باعتباره افادته أصل المعنى الذى هو  
وظيفة الاعراب ، ولا باعتباره افادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذى هو

---

(١) انظر : الأسلوب ، أحمد الشايب ، ص ٤٤ . وانظر : دفاع عن البلاغة  
ص ٧٠ .

(٢) فى الأدب والنقد : ص ١٠ .

(٣) دلائل الإعجاز : ص ٤١٨ .

وظيفة البلاغة والبيان . . . . . انما يرجع الى صورة ذهنية . . . . . وتلك الصورة ينتزعها  
الذهن من أعيان التراكيب ، وصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقى التراكيب  
الصحيحة عند العرب ، باعتبار الاعراب والبيان ، فيرصها فيه رضا كما يفعل البنس  
في القالب أو النساج في المنوال ، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود  
الكلام ، ويقع على الصورة الصحيحة ، باعتبار ملكة اللسان العربي فيه . فإن  
لكل فن من الكلام أساليب تختص به ، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة .<sup>(١)</sup>

ويتضح من كلام ابن خلدون هذا ، الماه بتعريف الامام عبد القاهر السابـق ،  
خاصة حينما عبر عن الاسلوب بالمنوال أو القالب ، أي الهيئة التي تنتظم فيها  
التراكيب . غير أنه ركز في كلامه على جانب آخر ، ربما لم يسبق اليه من قبل .  
ذلك هو كيفية استفادة الأسلوب ، أو طريقة تحصيله . فالأسلوب عند ابن خلدون  
صورة ذهنية للتراكيب لا يمكن تحصيلها الا بعد اطلاع واسع على كلام العرب ،  
ومراقبة واعية لجريان طرائق النظم العربي . أو هو كما عبر في موضع آخر " هيئة  
ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب " . وإذا اتضح أن تبلور الأسلوب ،  
وارتسام آثاره في النفس ، لا يكون الا عن طريق التشبع بالأدب والممارسة لـه  
— تكون قضية العلم التعميدية ، كالنحو والبلاغة ، قضايا طامشية في تحصيل  
الأسلوب . نعم انها تفيد بعد ذلك في ضبط ما يصدر عن المنشيء ، لأنها معايير  
أصلا ، وليست أمثلة تحتذى من بداية الطريق .

والملاحظة أن ابن خلدون لم يناقش مبدأ خصوصية الأسلوب الأدبي ، حتى  
انه ليخيل لمن يمر على كلامه هذا أن الأسلوب — عنده — لا يعدو قضية تقليد  
للآخرين ، لا أثر فيه لخصوصية المنشيء ، ونكته الخاصة — وهذا هو ما فهمه  
بعض الباحثين ولكن يبدو أن مثل هذا الفهم فيه نوع من الخلل <sup>(٢)</sup> فإبن خلدون ،

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ٤٧٣ — ٤٧٤

(٢) مقدمة ابن خلدون : ص ٤٧٤

(٣) انظر : الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون ، د . محمد عيد ، ص ٤٩

فهو ما دام أنه يتكلم عن الأسلوب في الميدان الأدبي ، فلا بد أن تفهم خصوصية الأسلوب  
ضمنها ، لأن أي أسلوب أدبي ينطوي دائما على جانبين الخاص والعلم ، أو الشخصي  
واللاشخصي . ولا شك أن العلم هو عبقرية لغة القوم التي نسج خيوطها الأجداد  
وأن الخاص يمكن اكتشافه بعد ذلك حينما نحاول دراسة أي أسلوب شخصي .

### أسلوب الشعر :

يجب علينا قبل أن نطرح أي تصور لأسلوب الشعر أن نؤكد في هذا الجانب  
حقيقة ذات أهمية خاصة ، هي أن لغة الشعر بوجه عام لغة تركيبية  
وأن لغة النثر بوجه عام لغة تحليلية ، والسبب هو غلبة الانفعال على  
الشعر ، وغلبة التفكير على النثر .  
(١)

مثل هذه الحقيقة قد تفيدنا في أن نتعمق ما يطرح من تصورات نقدية ازاء أسلوب  
الشعر . هذا من جانب ومن جانب آخر ، فإن من شأن هذه الحقيقة أن تقينا شر  
التورط في تحديد أسلوب الشعر بخصائص معينة ، قد لا تكون اتفاق جميع  
النقاد . لا سيما أن فن الشعر فن لا يمكن تعريفه ، وحتى لو أمكن تعريفه فلن  
يقنع هذا التعريف كل النقاد .

لنقل مثلا ان أسلوب الشعر يمتاز بالوزن والقافية ، وان كلماته مصقولة ، وان الصور  
الفنية فيه أقوى ، وان تراكيبه أكثر حرية من تراكيب النثر من حيث التقديم والتأخير  
وان هذه التراكيب في الشعر أميل الى الإيجاز والقصد .  
(٢)

ولنقل مرة أخرى ان أسلوب الشعر يعتمد التصوير البياني أكثر مما يعتمد التصوير

---

(١) انظر : الأدب وفنونه ، د . عز الدين اسماعيل ، ص ١٣٣

(٢) انظر : الأسلوب ، ص ٦٤

المباشر . ولنقل مرة ثالثة ان اثاره الشعور والاحساس مقدمة في الشعر على اشارة  
(٢)  
الفكر المعهودة في النثر ، كالقصة والمسرحية .

ان كل هذه التصورات وغيرها ترجع الى جوهر اللغة في الشعر ، وأنها تركيبية  
وليست تحليلية . ومعنى ذلك ان اللفظة في الشعر عبارة عن ذرة متفجرة بطاقات  
فنية متنوعة . فهي " محتوى عقلي ، وإيحاء خيالي ، وصوت تصويري " . وربما يكون  
فيها طاقات فنية أخرى ، لم يحسن اكتشافها بعد . هذا الى جانب ان الكلمات  
في الشعر " لا تكفى بأن يكون لها معنى فقط ، بل تشير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت  
أو بالمعنى أو بالاستتقاق - أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها " . وهكذا يتضح  
(٤)  
ان لغة الشعر ، بكتافتها الفنية هي أساس كل التصورات النقدية التي تحاول أن  
تميز لنا أسلوب الشعر عن غيره من الأساليب .

أما أسلوب الشعر في نقدنا العربي القديم ، فأكبر الظن أنه لم يدرس الى  
الآن دراسة جادة ، تعالج كل التصورات النقدية القديمة التي دارت حول الشعر .  
هناك مثلا تصور تقليدي لا يميز الشعر عن غيره بأكثر من عنصر الوزن ، أو العنصر  
الموسيقى . ويمكن أن نلتقي بهذه النظرة عند ابن طباطبا العلوي في تعريفه للشعر  
بأنه " ... كلام منظم بائن عن المنثور ... بما خسر به من النظم " . ويتكرر  
الموقف نفسه عند قدامة بن جعفر في القرن الرابع . وعند ابن رشيق القيرواني  
في القرن الخامس . ويبدو أننا لسنا بحاجة الى القول بأن عنصر الوزن وحده  
رغم أهميته ، أقل من أن يكون الفارق الوحيد بين الشعر وسواه من فنون النثر الأخرى  
ولعل أقرب شجرة في هذا التعريف هو أنه يفتح الباب على مصراعيه لكل قول موزون  
، حتى لو كان ذلك منظومات العلم ، كمنظومات النحو والفقه .

(١) انظر : الأدب وفنونه ، محمد مندور ، ص ٤٠

(٢) انظر : النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٧٧

(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٦٨

(٤) نظرية الأدب : ص ٢٢٥ (٥) عيار الشعر : ص ٣

(٦) انظر : نقد الشعر ، ص ١١ (٧) انظر : الحمدة ج ١ ص ١١٩



والى جانب هذا التصور التقليدى ، كان ثمة تصور آخر - غير مشهور - يلح على الجانب الابداعى من الشعر ، أو يقرن الشاعرية بالفطنة . ويرجح هذا التصور فيما نعتقد الى كبار اللغويين الذين عاشوا فى القرن الثانى ، كيونس بن حبيب ، والخليل بن أحمد . فيونس كان يقول : " انما سمى الشاعر شاعرا ، لأنه يشعر من تأليف الكلام ونظمه ما لا يشعر به غيره " . ويؤكد الخليل على أن من مزايا الشعراء " . . . . استخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعتيه ، والأدراك عن غيرهم وإيضاحه " . ولا يبعد سيبويه عن هذين ، فقد كان يرى أن الشاعر "سمى شاعرا لفطنته " .

ومثل هذه التعريفات التى تلح على الجانب الابداعى فى الشعر ، تدلنا دلالة واضحة على أن فى أذهان هؤلاء النفر من اللغويين تصورا متطورا للشعر ، وأن هذا التصور يتصل بنوعية الإدراك التى يمتاز بها الشاعر . ويبدو أن أفضل دليل - عند هؤلاء - على فطنة الشاعر ، وعلى امتياز إدراكه ، هو قدرته على إنتاج الصورة الفنية . ولهذا السبب تقترب فطنة الشاعر بقدرته على التشبيه ، على نحو ما نجد عند المبرد الذى يذهب الى أن " أحسن الشعر ما قارب فيه القائل اذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ، ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره " . وهكذا يتضح أن اللغويين لم يكن يعنيه فى أمر الشعر ، وكيفية تمييزه ، أمر الوزن ، أو العنصر الموسيقى ، بل كان يعنيه أمر آخر ، يتصل بالخيال ، ووضوح الصور الفنية فى الشعر .

وأغلب الظن أن تصور اللغويين هذا ، قد أخذ سبيله الى بعض النقاد فسمى

(١) نور القيس المختصر من المقتضب : ص ٤٩

(٢) منهاج البلاغ : ص ١٤٤

(٣) لسان العرب : ج ٦ ص ٧٧

(٤) الموشح : ص ٣٨٠

القرن الرابع ، وعلى رأس هؤلاء ، ابن أبي عون الذى يرى " أن الشعر مقسوم على ثلاثة أنحاء ، منه المثل السائر ٠٠٠ ومنه الاستحارة الغريبة ، ومنه التشبيه الواقف النادر ٠٠٠ وما خرج عن هذه الأقسام الثلاثة فكلام وسطه أو دون ، لا دلائل فيه ، ولا فائدة معه ٠٠٠ " (١) ويتضح من رأى هذا الناقد أهمية الصورة الفنية فى الشعر ، بل أن ابن أبي عون يحدد الشعر بمدى توفر عنصر ( التصوير البيانى ) فيه . أما ما اتضح خلوه من هذا العنصر فهو كلام لا فائدة فيه . ويخيلك إلينا أن مثل هذه النظرة التى أخذت منذ وقت مبكر تستشعر أهمية عنصر التصوير البيانى فى الشعر ، أثارت فيما بعد ما يشبه الشك فى جدوى تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقضى . ولعل هذا ما نجده عند صاحب البرهان الذى يرى أن " الشاعر من شعر يشعر شعرا فهو شاعر ٠٠٠ ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتى بما لا يشعر به غيره ٠٠٠ فكل من كان خارجا عن هذا الوصف ، فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقضى " . ويتضح من هذا الكلام أن الشاعرية تتأز فى نظر صاحب البرهان بالفرديّة ، التى أفضل ما يميزها اعتماد الشعر على الصورة ، كما رأينا عند اللخوين ، وفى كلام المبرد خاصة . أما قضية الوزن والقافية فلم تعد فى نظر هذا الناقد من الأمور التى يؤ بهما فى مجال تمييز الشعر ، والتعرف على أبرز سماته الخاصة . والواقع أن هذا التركيز على العنصر التصويرى فى الشعر كان فى إمكانه أن يدخل تعديلا مبكرا على تعريفه الشائع فى كتب كبار النقاد . لكن يبدو أن هذا التعديل لم يحدث إلا فى وقت متأخر جدا ، وعلى وجه التحديد ، نلتقى بهذا التعديل عند ابن خلدون ، الذى يقول : " وإذا تقرر معنى الأسلوب ما هو فلنذكر بعده حـدا

(١) التشبيهات : ص ١ - ٢

(٢) البرهان فى وجوه البيان : ص ١٦٤

أو رسماً للشعر به تفهم حقيقته على صورة هذا الغرض . فانا لم نقف عليه لأحد من المتقدمين فيما رأيناه . وقول العروضيين في حده : انه الكلام الموزون المقفى ، ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصدده ، ولا رسم له ... فنقول : الشعر هو الكلام البليغ ، المبني على الاستعارة ، والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به " . وعلى الرغم من أن ابن خلدون يحاول أن يخدعنا بأنه أول من أدرك فداحة الخطأ في اقتصار تحريف الشعر على الوزن والقافية ، أو التحريف العروضي كما سماه ، على الرغم من ذلك يظل لابن خلدون فضل جبر التحريف التقليدي المتوارث ، حينما أدرك أهمية عنصر التصوير البياني في الشعر من خلال أبرز أنماطه المعروفة كالاستعارة والأوصاف أو على وجه الدقة ما تقوم عليه الأوصاف كالتشبيهات ، ونحوها من وسائل التصوير البياني . وبهذا نستطيع أن نقول ان أفضل تصور لأسلوب الشعر عند القدماء هو تصور ابن خلدون هذا . فقد استفاد الرجل من التحريف التقليدي عنصر الموسيقى ، وما يتصل به كالقافية . كما استفاد عنصر التصوير البياني من تلك اللوحات الرائعة التي ظهرت لنا عند كبار اللغويين ومن تلاهم من النقاد .

## دراسة الأسلوب :

ليس هناك منهاج واحد متفق عليه ، فيما يتعلق بدراسة الأسلوب ، والتأسي الى كشف أسرار الفنية ، والتحقق فيها . ذلك أن الزوايا التي يمكن أن ينظر منها الناقد الى الأسلوب أكثر من أن تحصر ، فمن النقاد اليم "من بحث عن روح الكاتب ، أو الشاعر ، وما فيها من صدق الاحساس ، والأصالة . ومنهم من يؤثر روح التعبير الفني وما فيه من جمال في الصياغة ، واحكام في الصور . ومنهم يؤثر اللمعة الخارطة من ناحية قدرتها على الايحاء والتصوير . ومنهم من يؤثر روح العصر ، وما يشيع فيه من مذاهب وأساطير ، وتيارات فكرية أو روحية " . ولعل السرفى تعدد هذه الزوايا واختلاف وجهات النظر أزا<sup>(١)</sup> الأسلوب ، يرجع الى طبيعة الأسلوب الأدبي المعقدة ، من حيث أنه " مركب فنى من عناصر مختلفة يستمدّها الفنان من ذهنه ، ومن نفسه ، ومن ذوقه " . فاحتوا<sup>(٢)</sup> الأسلوب على هذه العناصر هو فى الغالب ما يؤثر على اختيار الناقد ، وانصرافه الى ناحية معينة من نواحي الأسلوب ، يطيل وقوفه أمامها ويتدبر أسرارها .

وإذا أنعمنا النظر فى طبيعة دراسة الأسلوب الأدبى فى النقد العربى ، رأينا أن بجانب الشكل أو الصياغة الفنية ، هو الجانب الذى استهوى النقّاد العرب ، واستحوذ على اهتماماتهم . فقد ركز نوابغ النقد العربى ، ابتداءً من الجاحظ الى الامام عبدالقاهر على هذا الجانب تركيزا بالغا .

فالجاحظ مثلاً كان يرى أن " المعانى مطروحة فى الطريقة ، يعرفها ~~ال~~ العربى والعربى والبدوى والقروى والمدنى ، وإنما الشأن فى اتامة الوزن ، وتخيسر

---

(١) النقد التطبيقى والموازنات ، د . محمد الصادق عفيفى ، ص ٢١٠

(٢) دفاع عن البلاغة : ص ٧٦

اللفظ وسهولة المخبر ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك <sup>(١)</sup> ومعنى ذلك أن محقق الاهتمام عند الجاحظ ، هو الشكل ، أو الصياغة التي تحتبس في نظره مجلى عقيدة الأديب ، وسر خصوصيته .

ولا يبعد الآمدى كثيرا عن الجاحظ ، فهو مثله يرى أن " حسن التأليف وراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بها " وحسنا وروفا حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تصد <sup>(٢)</sup> . فالصياغة الأدبية في نظر الآمدى ، هى موطن الجمال الأدبى ( البهاء ، والحسن ، والرونق ) ، ومستودع الأسرار الفنية فيه .

وربما يكون الامام عبد القاهر وحده هو الناقد المجلى في هذا المضممار . فهو على حد علمنا أبرز ناقد استطاع أن يتولى نظرية الصياغة الأدبية بالبحث والتحليل الجادين . ولقد نحى على جماعة النقاد قبله ، وقوفهم عند حدود التقرير السطحي لأهمية الصياغة الأدبية ، أو التعبير الفنى . إذ لا يكفى فسى اعتقاده أن يقال عن هذا التعبير الفنى : " انه خصوصية فى كيفية الفهم ، وطريقة مخصوصة فى نسق الكلم بعضها على بعض <sup>(٣)</sup> " بل لابد للناقد الجاد فسى نظره من أن يصف تلك الخصوصية ، وبينها ، ويذكر أمثلتها ، وأن يقول : " مثل كيت وكيت <sup>(٤)</sup> " .

والملاحظ أن الامام عبد القاهر هو الناقد الوحيد فيما نعلم - الذى استطاع أن ينطلق بمثل هذه المهمة الصعبة ، أعنى مهمة تحليل النصوص الأدبية فى الشعر والنثر ، والخصوص على أسرارها الفنية . وفى كتابيه الرائعين ( دلائل الاعجاز ) ، و ( أسرار البلاغة ) تطبيقات أدبية ، وتحليلات بلاغية مسبهة تصدق حقيقة ما قلنا .

(١) الحيوان : ج ٣ ص ١٣١ - ١٣٢

(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٥

(٣) دلائل الاعجاز : ص ٨١

(٤) دلائل الاعجاز : ص ٨١

## أسلوب البحترى

اشتهر البحترى عند القدماء ببلاغة أسلوبه الشعرى ، فهو فى نظرهـم  
ساحر الكلمة ، وشعره " سلاسل الذهب " .<sup>(١)</sup> بل لا نكاد نجد وسطا أدبيا  
قدِيمًا ألا وفيه ما يثير الى الإعجاب البالغ الذى تلقى به القدماء أسلوب هذا  
الشاعر .

ليس الكتاب وحدهم — كما عرفنا من قبل — هم الذين أعجبوا بشعر البحترى ،  
واعتادوا خلف سحر عبارته الفنى ، بل ان فى وسط البلغاء من كان يقول : —  
" ( استظهري على البلاغة بثلاثة : القرآن ، وكلام الجاحظ ، وشعر  
البحترى " .<sup>(٢)</sup> وربما يكون الشعراء من أكثر الأدباء تغميا بأسلوب البحترى ، وبلاغته  
الرائعة . ولو ذهبنا نستعرض اشارات الشعراء الى بلاغة البحترى ، وتأثيرهم بها ،  
لطال بنا المقام . ولكن يكفيننا أن نذكر هنا تنويه القاضى الجرجاني ببلاغة البحترى  
اذ يقول الجرجاني فى وصف قصيدة من قصائده ، ومدى تأثره فيها بالبحترى :  
<sup>(٣)</sup>

أهدت لمجدك حلة موشية

تكسو الحسود كآبة وذبولا

أحييت حبيبا والوليد ففصلا

<sup>(٤)</sup>

منها وشائع نسجها تفصيلا

فأفادها الطائي دقة فكره

والبحترى دماشة وقبولا

على أن الذى يهمنا بعد ذلك ، هو أن شهرة البحترى ببلاغة الأسلوب الشعرى ،  
كانت عاملا قويا خلف تنبيه النقاد الى هذا الأسلوب الجميل ، وضرورة دراسته  
وتحليل عناصره ، ومكوناته الفنية .

(١) وفیات الأعيان : ج ٦ ص ٢٣ — (٢) انظر الفصل الثانى ص

(٣) مقدمة ديوان البحترى : ج ١ ص ٦

(٤) يتيمة الدهر : ج ٤ ص ٢٠ — ٢١ . وانظر امتداح أبى الحسن محمد بن عبد الله  
السلامى لشعر البحترى ، وإدعاء تأثره به فى : يتيمة الدهر ، ج ٢ ص ٤٢٩ .

(٥) وانظر : كذلك شمار القلوب فى المضاف والمنسوب : ص ٢٢٤  
الوشائع : ج ١ ص ١٠ وهى لحمة الثوب .

### ١- ألفاظه :

اللفظة وسيلة الأديب في التعبير فبها يتصل الأديب بجمهرة الناس ،  
وعن طريقها يبلغ رسالته • ومن هنا اهتم النقاد - قديما وحديثا - بمسألة  
الألفاظ في الأدب ، اذ نظروا اليها من زوايا عدة ، نظروا اليها أحيانا من  
زاوية لغوية صرفة ، ونظروا اليها كذلك من زاوية بلاغية فنية ، وربما نظروا  
اليها من زوايا أخرى •

والنقد الذي تيسر لألفاظ البحتری ، يمكن أن ينقسم الى قسمين ، قسم  
لغوي صرف ينظر الى اللفظة من حيث الاعتبارات اللغوية الخالصة • وقسم  
بلاغى ينظر الى اللفظة نظرة فنية جمالية من حيث الاعتبارات البلاغية المعروفة •

### أ - ألفاظه على ضوء المقياس اللغوي :

على الرغم من تحفظ البحتری ، وشدة عنايته بشعره ، خطأه بعض النقاد  
في كثير من استعمالاته اللغوية • ابتداءً من الأمدى ، في القرن الرابع الى  
أبى العلاء المهرى في القرن الخامس الهجرى •  
(١)  
والواقع أن الفترة المتأنيبة في هذا النقد اللغوي الذي وجه الى ألفاظ  
البحتری ، تحملنا على التصريح بحقيقة هامة ، هي أن هذا النقد لم يكن كله  
نقدا خالصا خاليا من الزلل ، أو التجنى على الشاعر • ولكي نؤيد هذه الحقيقة ،  
لا بد لنا من مناقشة بعض المآخذ اللغوية التي جاء بها بعض النقاد فـلى  
هذا الجانب •

يذهب الحاتمي مثلا الى أن البحتری أخطأ في قوله :

وياض الباري أصدق حسنا

ان تأملت من سواد الغراب

والسبب - كما يرى الحاتمي - هو أن البحتری شدد ( اليا\* ) من لفظة

---

(١) انظر الموازنة : ج ١ ص ٣٧٦ - ٣٧٧ •

(البازي) ، وذلك خطأ<sup>(١)</sup> . لأن اللغات المسموعة في هذه اللفظة ، لغتان فقط ، ( باز ) و ( باز ) بالهمز<sup>(٢)</sup> .

والحقيقة أننا لو سلطنا منهج الحاتمي هذا ، ذهبنا نفتح اللغات المسموعة عن الحرب في هذه اللفظة ، لاتفهم لنا أن استقرأ الحاتمي ، كان استقرأ ناقصا . فقد نص ابن دريد على أن " في الباز ثلاث لغات ، باز ، كما تسمى ، والجمع أبوز ، هاز ، مثل قاز ، والجمع بزاة ، هاز ويزان ، مثل نار ونيسران . ولغة رابعة ، بازى ، والجمع بوازي<sup>(٣)</sup> " . وليس صاحب الجمهرة وحده ، هو الذى أكد أن فى ( الباز ) لغة مشددة ( بازى ) ، بل هذا ما أكده لخمسان آخران هما ابن منظور ، والزبيدي<sup>(٤)</sup> .

وهنا نستطيع أن نقول ان مبدأ الاحصاء اللغوى الذى الجأنا اليه الحاتمي ، لم يكن فى صالحه ، بل كان فى صالح البحتري ، لأنه اتضح لنا أن استخدام الشاعر لللفظة ( بازى ) بالتشديد ، إنما كان استخداما صحيحا لا غبار عليه ، فهو مسموع عن الحرب ، مشهور فى مصادر اللغة . ومع هذا كله فنحن لانميل الى هذا التخريج ، وإنما نرى أن الأمر لا يعدو أن يكون ضرورة شعرية ، ألبتة الشاعر الى اشباع الكسرة فى المضاف اليه ( الباز ) ، فنتج عن ذلك تشديد الياء . فهذا فى رأينا هو التخريج اللائق ، وهو أفضل من ذلك التقصير اللغوى الذى ذهب اليه الحاتمي .

ومثل موقف الحاتمي هذا ، موقف آخر نجده عند الشريف المرتضى ، فقد انتقد لفظة ( رود ) فى قول البحتري :

باتت بأحلام النيام تخرنسى \* رود التثنى كالتضيب المائس

حيث يروى الناقد أن " الرودة من النساء السريعة الشباب ، وهذا وصف لا يليق بالتثنى ، وإنما يليق بالمرأة ذات التثنى<sup>(٥)</sup> " . ولم يكتف المرتضى بهذا

(١) انظر الرسالة المونحة : ص ٥٧

(٢) بضمرة اللنة : ج ٣ ص ٢٠٥

(٣) انظر لسان العرب : ج ١٨ ص ٧٦

(٤) انظر تاج العروس : ج ١٠ ص ٣٦

(٥) طيف الخيال : ص ٦١



النقد ، وإنما ذهب الى تخريج لقطة ( رود ) فى بيت البحرى ، ~~ممن~~  
وجهين :

الوجه الأول ، أن البحرى استعار للتثنى وصف صاحبه للمقارنة • ~~والوجه~~  
الثانى ، أن سرعة الشباب لا تكون الا مع الثمة والرطوبة <sup>(١)</sup> •

والواقع أن بيت البحرى لم يكن فى حاجة الى هذا التخرج ، أو الى هذا  
التكلف !! ذلك أن نقد المرتضى للفظ ( رود ) ، نقد خاطئ أصلاً ، بسبب  
عدم دقته • فالبحرى لم يقل ( رودة ) كما وهم المرتضى ، وإنما قال  
( رود ) • ومعنى ( رود ) أى ( ليثة ) وهو المعنى المتداول فى كتب  
اللغة ، فأخوذ من قول العرب " ربح رود ليثة الهبوب " • وهنا تكون  
لفظة ( رود ) فى بيت البحرى فى موضعها اللائق بها بل الدقيق جداً •  
وكون معنى عبارة ( رود التثنى ) أى ( ليثة التثنى ) • وسوغ هذا أن البحرى  
قال بعد هذه العبارة : ( كالقضب المائد ) ، أى القضب الضى اللين •  
ويضاف الى اضطراب المرتضى هذا ، اضطراب آخر ، هو اعتقاده أن المرأة  
السريعة الشباب يقال لها ( رودة ) • فهذا ليس صحيحاً عند التحقيق ، لأن  
المرأة السريعة الشباب ، يقال لها " رادة بالهمز ••• أو رؤودة على وزن  
فعولة " • وفيما يبدو أن تشابه هذه الألفاظ كان وراء خلط المرتضى  
وانطرابه فى نقد بيت البحرى •

وإذا وصلنا الى أبى الحلاء المعرى فى القرن الخامس ، وصلنا السمسرى  
بؤرة النقد اللغوى الذى دار حول لغة البحرى • فأبو الحلاء المعسى  
له غرام خاص بالبحث فى العلوم اللغوية على اختلاف أنواعها • ولخص  
كتابه ( ميث الوليد ) أشهر من أن يشار اليه فى هذا الجانب • فهو  
سلسلة متوالية من المباحث اللغوية ، والنحوية ، والحروية •

(١) انظر طيف الخيال : ص ٦١

(٢) لسان العرب : ج ٤ ص ١٧٤

(٣) تهذيب اللغة : ج ١٤ ص ١٦١

على أن الذى يهمنا هنا بصفة خاصة ، هو النقد اللغوى الذى وجهه أبو العلاء المعرى الى لغة البحترى • والواقع أن نقد المعرى هذا ينطبق عليه ما انطبق على نقد السابقين له ، أى انه فى جملة لا يخلو من الانحياز والعدم الدقة • وحسبنا هنا أن نقاش بعض مآخذ المعرى على لغة البحترى ، لنرى من واقع النصوص ما يؤيد هذه الحقيقة من جانب ، وما يكشف عن أسلوب المعرى فى النقاش اللغوى من جانب آخر •

فعلى سبيل التمثيل ينتقد أبو العلاء المعرى ، لفظة ( اللكام ) بالتشديد فى قول البحترى :

وأفاه هـول الود بعدك ما نثنى

يدعوك واللكام دون دعائيه

اذ يرمى أن " المعروف فى ( اللكام ) تخفيف الكاف ، ولكنه ( أى البحترى ) اجتراً على تشديده " (١) •

ورأى أبى العلاء هذا يقتصر الى دقة البحث اللغوى • ذلك أن لفظ ( اللكام ) هذا جاء عند الجوهري بالتشديد ، أى كما جاء عند البحترى ، قال : " واللكام بالتشديد جمل بالشام " (٢) • كما يرى ابن منظور كذلك ، أن هذا اللفظ بالتشديد ، ثم ذكر روايتين الأولى مشددة ، والثانية مخففة • وتمسك الفيروز أبادى بهاتين الروايتين ، فقال : " اللكام كخراب ورمان " (٣) • ومعنى ذلك أن فيه هذا اللفظ روايتين الأولى مخففة والثانية مشددة •

ومتضح من هذه النقول اللغوية أن فى لفظ ( اللكام ) روايتين أحدهما بالتشديد ، والأخرى بالتخفيف • وإن كان التشديد هو الأظهر عند غالبية اللغويين كما رأينا ، الأمر الذى يدعم استخدام البحترى ويؤيده من جانب ،

(١) عبث الوليد : ص ٣١

(٢) الصحاح : ج ٥ ص ٢٠٣١

(٣) انظر لسان العرب : ج ١٦ ص ٢١

(٤) تاج العروس : ج ٩ ص ٦٢

وينصح عن عدم دقة نقد أبي العلاء ، وقلة أهميته من جانب آخر .

كذلك يأخذ أبو العلاء المعري على البحتري استخدامه للفظ ( امتعض )  
ومصدرها ( الامتعاض ) . في قوله :

وان ما امتعضت من ولسج الشـــــــد

ب برأسي لم يثن فيه امتعاضــــي

فقد ذهب المعري الى أن " الامتعاض كلمة تستعملها العامة ، والصحيح : معض (١)  
يمعنى " . وما ذهب اليه الناقد غير صحيح ، لأن جمهرة أهل اللغة يوردون  
كلا الصيغتين ، معض ، وامتعض على اعتبار أنهما صيغتان مستعملتان بمعنىــــي (٢)  
واحد . بل لم نجد أى لغوى ينص على أن ( امتعض ) ومصدرها الامتعاض ، من  
كلام العامة . ليس هذا فحسب بل ان صيغة ( امتعض ) التي استعملها البحتري  
هى الصيغة المشهورة والفصيحة في كلام العرب . ونستدل على هذا بشهادة ابن  
منظور الذى يروى عن ثعلب أنه قال : " معض معضا غضب وكلام العرب ( متعض ) (٣)  
ويضيف ابن منظور عبارة " أراد كلام العرب المشهور " . وهكذا يتضح أن الصيغة التى  
استعملها البحتري ، هى الصيغة اللائقة المؤلفين فى كلام العرب . هذا فضلا عن  
أن هذه الصيغة ذاتها أسهل فى النطق ، وأقرب الى الاستجابة الذوقية ، من قسيتها  
التي تعلق بها أبو العلاء .

وكذلك يأخذ أبو العلاء المعري على البحتري استعماله للفظ ( السعف )  
فى قوله :-

غريمى الى الحدايا منه يـــــــدا

تعطيه عادتها المنوع والسعفــــا

- 
- (١) عبث الوليد : ص ١٢٨  
(٢) انظر : تهذيب اللغة : ج ١ ص ٤٩١ . وانظر الصحاح : ج ٣ ص ١١٠٧  
(٣) لسان العرب : ج ٩ ص ١٠٢  
(٤) المصدر نفسه : ج ٩ ص ١٠٢

ناقش المعري هذه اللفظة فقال ما نصه : " ان روى بالسين ، فهو من الاسعاف ،  
وقلما يستعملون ذلك ، وان رويت بالشين فالمعنى صحيح ، ويراد بالشعف رؤوس الجبال ،  
(١)  
نكان مقدمه في هذا الموضع المحتجج المستصحب " . والواقع ان هذا تكلف من الناقص  
لا مبرر له ، اذ ان هذا اللفظ بالسين وليس بالشين ، كما أنه ليس من الاسعاف  
كما اعتقد المعري ، انما له معنى دقيق محدد ، نص عليه الأزهري في قوله : " كل  
شئ جاد وبلغ من علق أو مملوك أو دار ملكها فهو شعف " . ومعنى هذا النص  
(٢)  
واضح جدا ، أي ان الشعف هو الشئ الغالي النفيس مهما كان . كما ان هذا المعنى  
نفسه هو المعنى الذي يتخرج عليه بيت البحتري بدون أية كلفة\* أو محاورة للمعنى\*  
وقريب من هذا المأخذ ، مأخذ آخر للمعري على عبارة ( يشدوكا ) ففي  
قول البحتري :

وفتي بني عيس وما زال الفتى

منهم اذا بلغ المدى يشدوكا

قال المعري عن هذه العبارة : " اذا رويت . . . بالشين فهي لفظة غير  
مستعملة ، الا ان الاشتقاق يحتلها ، لان الشدا من الشئ القليل منه والدلرفه  
ومنه قيل شدا بالخناء ، اذا رفع صوته رفعا قليلا ، وشدا من العلم شيئا  
(٣)  
اذا أخذ منه قليلا . . . فيكون معنى يشدوك أي يأخذ قليلا من أخلاقه " .  
وتقابلنا ظاهرة التكلف عند المعري مرة أخرى في هذا النص ، اذ على الرغم  
من أن المعاني التي أشار اليها المعري موجودة بالفعل في مادة ( شدا ) اللغوية  
الا أن في هذه المادة معنى أغفله المعري ، هو معنى المشابهة ، نحو " شدا الرجل  
(٤)  
فلانا فلانا ان شبهه اياه " . كما أن فيها معنى آخر قريب من هذا ، هو  
(٥)  
معنى الاقتداء ، مثل " شدا شدوه أو نحا نحوه فهو شاد " . فسواء خرجنا بيت

(١) عبث الوليد : ص ١٥٤

(٢) تهذيب اللغة : ج ٢ ص ١١٠

(٣) عبث الوليد : ص ١٦٢

(٤) لسان العرب : ج ١٩ ص ١٥٣

(٥) تاج المصنوع : ج ١٠ ص ١٩٤

البحثرى على معنى المشابهة ، أو على معنى الاقتداء ، فكلا التخريجين لائق ، ولا يتنافى مع معنى البيت الذى يدور حول وضع المدح موضع القدوة للنوابغ من أبناء قبيلته . وكلا المعنيين كان فى متناول أبى العلاء ، وأقرب اليه من ذلك التقعر اللغوى الذى مال اليه .

هذه نماذج من ماخذ أبى العلاء على لغة البحثرى . ومع أن هذه النماذج تبدو قليلة بالقياس الى كل ما قاله المعرى فى نقد لغة البحثرى - فان هذه الماخذ لاتعنى أنها كل ما يمكن أن يناقش ، أو يرد على أبى العلاء المعرى ، ان لانشك فى أن من يتفرغ لنقد المعرى للغة البحثرى ، سوف يلقى كثيرا من المواقف التى اتضحت فيها جوانبه على لغة الشاعر .

واذا كانت هذه الجراءة يمكن أن توصف بأنها اجحاف فى حق شاعر سليم الألفاظ واضح المعانى ، كالبحثرى ، فالحقيقة انه اجحاف لا يرجع الى رغبة المعرى فى التعصب ضد البحثرى ، بقدر ما يرجع الى تكلفه الواضح ، وافتراضاته اللغوية البعيدة . ومثل هذا العمل - فيما نعتقد - يريد به المعرى فى المقام الأول الابانة عن مستواه العلمى ، وقدرته على مجازبة اللغة والفوس السى أعماقها . لكن يبدو أن مثل هذا الهدف لم يتهياً له الا على حساب التشكيك فى سلامة لغة البحثرى .

---

## ب - ألفاظه على ضوء المقياس البلاغي

نالت ألفاظ البحترى على ضوء المقياس البلاغي إعجاب جميع النقاد الذين اتصلوا بشعره ، وتفقهوا في ألفاظه ، على اختلاف مشارب هؤلاء النقاد ، واختلاف أذواقهم في الشعر .  
 (١)  
 فالبعض يصف ألفاظ البحترى بالحلاوة ، والبعض الآخر يصفها بالرطوبة . وربما لم يكتف بعض النقاد بمثل هذه الألقاب الجميلة ، فيفضل أن يصوغ أحاسيسه الفنية تجاه هذه الألفاظ في صورة فنية أخاذة ، على نحو ما نجد عند ابن شمر القيرواني الذي وصف ألفاظ البحترى بأنها " ماء نجاج ودر رجاج " . وعلى نحو ما نجد كذلك عند ابن الأثير الذي يقول عنها : " وترى ألفاظ البحترى كأنها نساء حسنان " .  
 (٢)  
 (٣)  
 عليهم غلائل مصبغات ، وقد تحليل بأصناف الحلوى .  
 (٤)

والواقع أن كل هذه الأوصاف الجميلة ، وكل هذه الانطباعات الأدبية الرائعة ، لا تعنى في نهاية الأمر أكثر من أن ألفاظ البحترى في جملتها ألفاظ فصيحة ، مستوفية لشروط فصاحة اللفظة المفردة ، التي حددها علماء البلاغة فيما بعد .  
 (٥)

وانه لمن الطبيعي بعد ذلك ، أن تتناسب حقيقة فصاحة ألفاظ البحترى في جملتها ، مع حقيقة ندرة العيوب البلاغية التي وجدها النقاد في ألفاظه ، فإن ما أمكن حصوه منها شيء قليل جداً .

- (١) انظر : طبقات الشعراء : ص ٢٨٦ . وانظر أخبار أبي تمام ص ٧٠ . وانظر : الموازنة : ج ١ ص ٤ .
- (٢) انظر الرسالة الموضحة : ص ١٩٣ .
- (٣) أعلام الكلام : ص ٢٢ .
- (٤) المثل السائر : ج ١ ص ٢٥٢ .
- (٥) يعتبر ابن سدان الخفاجي من أحسن القدماء الذين عرضوا لشروط فصاحة الكلمة واستيفاء القول في هذه الشروط ، وعنه " أخذ البلاغيون المتأخرون " انظر : سر الفصاحة : ص ٦٦ وما بعدها .

١- الثقيل من ألفاظه :

من هذا القيل ما أخذه الأمدى على استعمال البحترى للفظه ( تصرع )  
(١)  
فى قوله :

أما أن تصرع عن سـمـح \* وللآمال نى يدك اصطـراع

ومثل هذه اللفظة ، لفظه ( يتصرعن ) فى قوله :

يتصرعن للرجاء دنو الـ \* حزن والودق خارج من خلالـه

وقد أساء البحترى فى نظر الأمدى ، مرة ثالثة حينما استعمل لفظه ( يتصرع )

فى قوله :

من يتصرع فى اثر مكرسة \* فدأبه فى اتباعها دأبهـه  
(٢)

ان هذه الألفاظ فى رأى الأمدى رديئة ، ووقعت موقع الذم . وقد أرسل الأمدى

نقده هذا على علاته ، دون أية محاولة منه لتعليل حقيقة العيب فى هــه

الألفاظ . ومعنى ذلك أن الأمدى اكتفى بذوقه الأدبى ، واعتمد على حاسته

الفنية فقط . ونحن لا نختلف مع الأمدى فى أن الذوق الأدبى السليم يستنكف

من ألفاظ البحترى هذه ، ولكن الموقف النقدى لا يكمل عادة الا بالتعليل .

ويطلب على الظن أن رداءة هذه الألفاظ ترجع الى كثرة الحروف فيها ،

الأمر الذى سبب ثقلها ، وصعوبة نطقها الى حد ما . وإذا أخذنا فى الاعتبار

احتواء هذه الألفاظ على حرفين من حروف الاطباق - المتفق على ثقلها -  
(٣)

هما الماد ، والطاء ، زادت ثقتنا فى أن ثقل هذه الألفاظ ، أو شدة وطأتها

على الجهاز الصوتى ، كان عاملا رئيسيا فى رداءتها . على أننا نسرى

أن ثمة سببا آخر يمكن أن يشارك هذا السبب الرئيسى ، ذلك نوعية الصيغة

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٥

(٢) انظر الموازنة : ج ١ ص ٤٠٥ ، ٤٠٦

(٣) انظر : موسيقى الشعر ، د . ابراهيم أنيس ، ص ٢٩

التي لجأ اليها الباحث في صياغة الفاظه تلك ، ونعني بهذا صيغة ( يتفعل ) من مادة ( س . ر . ع ) . فهذه الصيغة من هذه الصادة ، تبدو كأنها شاذة غير مألوفة الوقع في الأذن . هذا مع أن ( صرع ) في صيغتها التقليدية ، مألوفة على الأذن ، قريبة من الذوق .<sup>(١)</sup>

ومن هذا القبيل أيضا ، ما أخذه الباقلاني على لفظة ( هيكل ) فـ في قول الباحث :

كالهيكل المبني إلا أنه \* في الحسن جاء كصورة في هيكل

فقد ذهب الباقلاني إلى أن هذه اللفظة ، لفظة ثقيلة . ولم يكتف بهذا ، بل قال ساخرا : \* ولو أن هذه الكلمة كررها أصحاب الشياطين ، لرأعوه بها ، وأنزعوهم بذكرها ، وذلك من كلامهم وشيبه بضاعتهم .<sup>(٢)</sup>

والحقيقة أننا على خلاف ما يرى الباقلاني في هذا اللفظ ، بل ليس هناك ما يدعو أصلا إلى كسل هذه السخرية . فلفظة ( الهيكل ) لفظة خفيفة على اللسان متداولة في الشعر ، بل لازالت حية في شعرنا وشربنا إلى اليوم . أما طبيعة الإيحاء الشيطاني في هذه اللفظة فذلك شيء يخفى الباقلاني وحده ، إذ ليس من الضروري أن يبحث هذا اللفظ في وجدان كل شخص تلك الظلال السوداء التي بحثها في نفس الباقلاني .

(١) نبه النقاد قديما وحديثا إلى أن الكلمة إذا كانت حسنة ، فلا يعني ذلك بالضرورة أن كل ما يشتق منها يكون حسنا مقبولا . انظر المثل السائر ج ١ ص ٢٨١ . وانظر : النقد اللغوي عند العرب ص ٢٠٨

(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٢٨



وقريب من مأخذ الباقلاني هذا ، مأخذ ابن الأثير على لفظه ( تماضر )  
التي جاءت في قول البحترى :

ان للبين منه لا تـــــــؤدى \* ويداني تماضر بيضاء  
فهو يرى أن استعمال البحترى لهذا اللفظ ، يشوه رقة الغزل ، ويثقل  
(١)  
من خفته . والحقيقة أن هذا الاسم ( تماضر ) ليس فيه شيء من الثقل الذي  
ينفى صلاحيته للغزل ، أو يبعده عن دائرة الوجدان . بل ان الذي يزيد  
من ألفتنا هذا الاسم ، هو أنه أصبح بيننا اليوم شائعا جمدا ، بعد أن عاد الناس  
بدافع بحث التراث الى احياء هذا الاسم وأمثاله من الأعلام البدوية العربية .

## ٢- الغريب من ألفاظ الأماكن :

الغريب قليل جدا في ألفاظ البحترى . بل انه نادر الوقوع . غير أن هذه  
الحقيقة لا تمنعنا من الإشارة الى أن الباقلاني خاصة انتقد البحترى في استعماله  
لألفاظ الأماكن ، ان قال عنه : " وألفاظه بذكر الأماكن لا يتأتى فيها التحسين " .  
(٢)  
ويتضح من نقد الباقلاني هذا أنه اطلاق للرأي من غير تقييد . فراه هذا  
يشمل كل ألفاظ الأماكن في شعر البحترى ، بدون استثناء .  
ومن الطبيعي أن يكون رأي الباقلاني بهذه الصفة رأيا غير سديد . ذلك  
أن اللفاظ الأماكن في شعر البحترى ، يمكن أن تنقسم الى قسمين بارزين : -

القسم الأول : وهو الغالب ، من أمثاله : - بارق ، الأجرع ، الريان ، أبرق  
(٣)  
الحزن ، برقعة نهد ، العقيق ، زرود ، اللوى . . . الخ .

ويتضح من اللفاظ هذا القسم ، أن اللفاظ عريضة حرفة ، بحكم أن هذه الأماكن  
تقع - غالبا - في الجزيرة العربية . ومن هنا فهي ألفاظ شعرية جميلة تعود أكثر

(١) انظر المثل السائر : ج ٣ ص ١٠١

(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٣٥

(٣) انظر ديوان البحترى : ج ١ ص ٧٢ ، ٨٣ ، ١٦ ، ١٤٩ . وانظر : ج ٢ ص ٢٨٩  
٦٩٣ ،

الشعراء على ترديد ما في اشعارهم الخليلية، ربما للاستفادة منها في ترقيق الخزل ،  
والايحاء بأجوائه العذرية الطاهرة ، ومواطن تجاربه الأولى في نجد والحجاز .  
ولسنا بحاجة الى القول بأن نقد الباقلاني هذا ، لا يمكن أن يتجه الى هذا  
القسم من ألفاظ البحتري ، اذ ليس فيها غرابة ، ولا ثقل ، ولا ايحاء مستكبر ،  
ولا نحو ذلك . وبعبارة موجزة فان هذا النمط من ألفاظ البحتري ، قد حقق  
شروط اللفظ الفصح بما لا مزيد عليه .

والقسم الثاني : وهو كثير ، من أمثله : طرون ، جزان ، أران ، برقعيد ،  
بلنجبر ، كوثي بانقوسا ، سجاس ، قرياس ، ليرهان . . . الخ (١) .

ويتضح من هذه الأسماء أنها أماكن خارج الجزيرة العربية ، وتقع - غالبا -  
في مشارف الشام والعراق ، أي انها تقع في تلك الأقاليم التي كانت في أيدي  
الفرس والفرس قبل حركة الفتح العربي الاسلامي . ومن هنا يخلط على  
الذين أن أسماء هذه الأماكن محربة وليست عربية أصلا ، كالألفاظ القسم الأول  
ولعل هذا هو سبب ما في هذه الأسماء من عجمة أو غرابة يستنكف منها الذوق  
العربي . ومهما يكن الأمر فان هذا القسم من ألفاظ الأماكن عند البحتري  
هو القسم اللائق بنقد الباقلاني ، لأن ألفاظه غريبة ، ولم يأت فيها شيء  
من التحسين على حد عبارة الناقد .

ومع أن هذا النمط من ألفاظ الأماكن عند البحتري ، غريب غير مألوف ،  
لا سيما حينما يقاس بالنمط الأول الرائق الجميل ، مع هذا فانه لا يصح لأي ناقد -  
سواء في ذلك الباقلاني وغيره - أن يتخذ منه مفعزا في شاعرية البحتري ، أو دليلا  
على فساد ذوقه ، وسوء اختياره حيال ألفاظ الأماكن . والسبب هو أن البحتري

---

(١) انظر على سبيل المثال قصيدة البحتري في مدح يوسف بن محمد ، فهي خير  
مثال على شيوع هذه الألفاظ في شعره . ديوان البحتري : ج ٢ ص ٢٧٦ .

حينما يذكر هذه الاسماء المستكرهة النابية ، انما يذكرها لمجرد التمسك  
الأمين ، والوصف الواقعي للحوادث التي كانت تجري حقيقة في هذه الأماكن .  
وهذا تكون حرية الشاعر في مثل هذا الموقف مقيدة تماما ، ولا مجال لذوقه  
الفني ، فهو ممنوع من التصرف ، ان لا يستطيع أن يستبدل باسم غريب غير المألوف ،  
اسما جميلا رائعا ، والا أصبح في هذه الحالة مزينا للحقيقة التاريخية .

وانا كان هذا الموقف النقدي بعيدا عن ادراك الباقلائي أو هكذا اتضح لنا ،  
فالحق انه لم يكن بعيدا عن ادراك ابن سنان الخفاجي . فلقد وقف هذا الناقد  
أمام لفظة ( عقرقس ) التي جاء بها البحري في قوله : —

وأنا الشجاع وقد رأيت مواقف \* بعقرقس والمشرية شهـدي  
وكان تعليق ابن سنان على هذا اللفظ ، قوله : " فله في ذكر ( عقرقس ) عذر  
واضح ، لأنه الموضع الذي شاهد الممدوح به قتاله وليس يحسن أن يذكر موضعها  
غيره ، ولم يحمده فيه . وهذا ليس بموجب حسن اللفظة ، ولكنه يبسط عذر  
(١)  
نالهما حسب ."

وهذا تعليق حفيف والحق يقال ، بل انه يدل على وعي هذا الناقد بطبيعة  
هذا النوع من الفاظ الأماكن ، الذي يصح أن يقال فيه انه يفرض نفسه فرضا  
على الشاعر ، ان يصح هذا التعبير . وقد يقول قائل ان موقف ابن سنان هذا  
انما هو موقف جزئي موجه الى لفظة واحدة فحسب . ولكننا نقول ان غالب  
الفاظ الأماكن المستكرهة عند البحري تجري مجرى لفظة ( عقرقس ) التي  
وقف عندها ابن سنان .

على أن الأهم من ذلك هو أن في النقد العربي شبه قاعدة نقدية تقضي بأنه  
" كلما كانت اللفظة أحلى ، كان ذكرها في الشعر أشهى ، اللهم الا أن يكون

الشاعر لم يزور الاسم ، وإنما قصد الحقيقة لا إقامة الوزن ، فحينئذ لا ملامة  
عليه (١) .

ولاشك أن هذه القاعدة من أهم البراهين التي يمكن اللجوء اليها في الرد على  
الباقلاني ، وتأييد موقف الباحث الذي لم يزور تلك الألفاظ البغيضة ولم يستخدمها  
لمجرد الوزن ، أو لأي غرض فني آخر . وأخيرا اين الباقلاني من هذه القاعدة ؟  
ولماذا لم ينطلق منها شأن ابن الأثير الذي انطلق منها قائلا عن هذه الألفاظ عند  
أبي تمام والمتنبي : " ذكر أبو تمام في شعره مواضع مكروهة لضرورة ذكر الوقائع  
التي كانت بها . . . وكذلك ذكر أبو الطيب . . . وهذا لا عيب فيه لمكان الضرورة  
(٢)  
التي تدعو اليه " ؟

---

(١) الحمدة : ج ٢ ص ١٢٢

(٢) المثل السائر : ج ٢ ص ٢٤٠

## ٢- تراكيبه :

التراكيب ميدان الأديب ، ومجال براعته ، ففيها تتضح قوة روحه ، وسمو بيانته ، وشدته على التأليف الأدبي ، وكما أهتم النقاد بالكلمة المفردة لغويا وبلاغيا ، اهتموا كذلك بالتراكيب ، سواء من الزاوية النحوية ، أو من الزاوية البلاغية . وعلى ضوء مذهب المتياسين ، النحوي والبلاغي ، دار نقاش النقاد لتراكيب البحترى .

## أ- تراكيبه على ضوء المقياس النحوي :

ليس النحو العربي قيذا من القيود ، ولا عبئا من الأعباء ، وإنما هو أصول وقوانين يراد بها تنظيم الفكر ومحاولة افهام الآخرين . ومن هذا المطلق كان النقد النحوي وما يزال يوجه الى الشعراء والأدباء والمفكرين ، ومن على شاكلتهم .

والنقد النحوي الذى وجه الى شعر البحترى أقل بكثير من النقد اللغوى . وهو لا يتجاوز فى صورته الراهنة بين أيدينا ، عددا محدودا من الملاحظات العابرة ، نجد ما ماثوثة عند صاحب ابن عباد ، والمرتزاني ، وأبي الحلاء المصري ، والغريب أن هذا النقد النحوي رغم ندرته ، يصح عليه مانع على النقد اللغوى من قبل . أى أنه لا يخلو من التكلف البغيض الذى يخل بمهمة النحو ، ويجعل منه وسيلة أدنى للثقل من الشاعر ، قبل جعله توجيهها سديدا ، أو نقدا نزيها .

وفى سبيل تأييد هذه الحقيقة ، لابد أن نقف أمام بعض نماذج من هذا النقد ، لاسيما ما يتضح فيه التكلف الشديد ، أو محاولة اصطياذ الخطأ النحوي عند البحترى ، ان صح التعبير .

من هذا مثلا ما اخذه ابن الحميد - فيما رواه الساجب بن عباد - على قول البحترى :

أبا غالب بالجمود تذكر واجبى

إذا ما غنى الباخلين نسيه

(١)  
فقد ذهب الناقد الى أن قول البحتري ( نسيه ) " مختل الاعراب بعيد من الصواب " وواجه أن ابن العميد يؤخذ البحتري على تسكين ( الياء ) في عبارة ( نسيه ) ، والجدول عن الحركة التي يقتضيها الاعراب ، وهي الفتحة . ولعل من حسن الحظ أن ابن رشيح القيرواني قد تنبه الى تحسف ابن العميد في هذا المأخذ ، فعلق عليه بقوله : " وزعم أنه لحن ، ولست أرى به بأساً ، هذا الشاعر أسكن الياء لما يقتضيه بناء القافية فاذا سكن الياء وما قبلها مكسور ، لم تكن الياء الا مكسورة اتباعاً لما قبلها ، لا سيما وهي طرف ، وقد فعلوا مثل هذا في وسط الكلمة ، وقال رؤبة : -

( كان أيديهم بالقاع القـرق )

ولم يقل : ( أيديهم ) بالضم ، استثقالاً ، وأيضاً فكانه أعنى البحتري ، نوى الوقوف  
(٢)  
ثم جر القافية كعادتهم في تحريك الساكن أبداً الى الجر .

والمواقع أن تعليق القيرواني هذا ، قد جاء في مكانه المناسب ، كرد وجيه جداً على ابن العميد الذي حمل البحتري على اللحن ، دون أي اعتبار الى طبيعة الشعر ، وما تفرضه من ضرائر وقيود . ولكن في تعليق القيرواني ما يفي بالاعتناء فقد أنصف الرجل وانتصف .

وقريب من هذا المأخذ ، ما رواه المرزباني ، من أن بعضهم ؟ ادعى أن ثمة لحناً  
(٣)  
في قول البحتري :

ولو أنصف الحساد يوماً تأملوا

مسا عيك هل كانت بخيرك أليقاً

ومع أن المرزباني لم يشر الى موضع اللحن المزعوم ، فالنظر يتجه الى عبارة ( مسا عيك ) حيث أسكن الشاعر ( الياء ) ، وحققا التحرك بالفتح . فاذا صح أن هذا هو موطن الريب في بيت البحتري ، كان الأولى والأقرب الى جادة النقد السليم ، أن يحمل هذا على الضرورة . لا سيما أن ضرورة اسكان المتحرك التي ظهـرت

(١) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : ص ٣٧ - (٢) العمدة : ج ٢ ص ٢٤٩

(٣) انظر الموشح : ص ٥١١

معنا في هذا البيت ، وفي البيت السابق ، من أشهر الضرائر الشعرية التي تحتل سبيل الشاعر . وقد بسط المؤلفون في الضرائر الكلام في هذه الضرورة ، وذكرها لها الكثير من الشواهد (١)

ومن ألوان اللحن المزعومة التي احتفظ بها المرزبانى قول بعضهم ؟ \* \* \* وجد في شعر البحتري من اللحن قوله :

يا عليا يا أبا الحسن الما

(٢)  
لك رق الظرفية الحسناء \*

وأكبر الظن أن مرعى النقد في هذا البيت ، هو المنادى المنسوب (عليا) . فإذا صح هذا فإن فيه تجوز واضح ، إذ المعروف أن المنادى ينون ضرورة بكثرة . وحيث أن يجوز فيه وجهان ، الضم والنصب ، ولكل وجه مؤيدوه من كبار النحاة . ومن هذه المزاعم التي احتفظ بها المرزبانى ، ادعاء بعضهم ؟ بأن ثمة لحننا في قول البحتري :

يامادح الفتح ويا آمله

لست امراً خاب ولا مثن كـذب

وعلى الرغم من أن المرزبانى لم ينبه على موطن اللحن في هذا البيت ، كعادته في الأبيات السابقة ، فنحن لا نكاد نشك في أن مراد من حمل هذا البيت على اللحن ، هو التعلق بموضع لفظ (مثن) من الأعراب ، فهو موضع مشكك ، يمح فيه ثلاثة أوجه اعرابية ، بينها أبو العلاء المعرى فيما بعد ، إذ قال : " مثن " ، يجوز أن يكون في موضع نصب ، ورفع ، وخفض ، فإذا اعتقد أنه منصوب بالعطف على امرئ ، فهو ضرورة عند سيبويه ، ولغة عند الفراء ليس بضرورة ، فإذا جعل مرفوعاً فلا ضرورة فيه ، ويكون المعنى ( ولا أنتمثن ) وإن جعل موضع خفض ، فهو على توهم ( الباء ) ، كأنه

(١) انظر : ضرائر الشعر ( القزاز القيروانى ) : ص ١٣٨

(٢) الموشح : ص ٥١١

(٣) انظر : الضرائر ( الألوسى ) ص ٢٨٥ وما بعدها

(٤) انظر : شرح الأشموني على الألفية : ج ٢ ص ٤٤٨

(١)  
قال : لست بامرئ خاب .

وعلى ضوء مناقشة المعرى هذه ، يتضح معنا أن من زعم اللحن في بيت البحتري ليس له فيه مغمز إلا من جهة التمسك بأن (مثن) معطوف على خبر ليس . فكأن البحتري في نظر هذا الناقد رفع أوجر ما حقه أن يكون منصوبا .

والواقع أن بيت البحتري هذا ، على أسوأ الأحوال ، أي على هذا الوجه بالذات لا يخرج عن كونه ضرورة ، بل ضرورة مشهورة ، تعترف بالعطف على المعنى ، أو العطف على التوهم ، وشواهد هذه الضرورة من الشعر المعري كثيرة .  
(٢)

هذه هي أهم المآخذ النحوية عند صاحب بن عباد ، وعند المرزبانسي ، ولقد اتضح لنا من خلال مناقشة هذه المآخذ ما فيها من شغل وإسراف ، وتجاهل لمبدأ الضرورة الشعرية ، وهو مبدأ معترف به عند كبار اللغويين ، والنقاد .  
(٣)

أما مآخذ أبي العلا المعري النحوية على البحتري ، فهي مآخذ مستسافسة لا يمكن أن يبرا البحتري من صحتها إلا على وجه البعد أو الشذوذ .  
ومن أمثلة هذه المآخذ ، استعمال البحتري لعبارة (أهوى اليه) ففي قوله :

من أجل طيفك عاد مظلم ليلته

أهوى اليه من بيان نهارة

فقد بين المعري خطأ البحتري في قوله (أهوى اليه) إذ شذ عن قاعدة أفعل التثنية النحوية التي تجرى على أن "أفعل مك وفعل التعجب ، إنما يبنى مسن فعل الفاعل ، لا من فعل لم يسم فاعله" .  
(٤)

وكذلك استعمال البحتري لعبارة (الأحسنون من النجوم) في قوله : -

- 
- (١) عبث الوليد : ص ٦٢  
(٢) انظر : كتاب سيبويه : ج ١ ص ٤٢٩ . وانظر : الضرائر (الألوسي) ، ص ٢٧٦  
(٣) من هؤلاء الخليل ، وسيبويه ، وابن جني ، والقزاز القيرواني ، وحام القرطاجني .  
انظر النقد اللغوي عند العرب : ص ١٥٥ وما بعدها .  
(٤) عبث الوليد : ص ١١٥



الأحسدون من النجوم وجوههم

بهروا بأكم عنصر ونحاس

وجه الخطأ عند البحترى هو الجمع بين ( الألف واللام ومن ) . لأنه لا يقال  
(١)  
" هذا الأفضل منك " .

وكذلك استعماله لعبارة ( المائة الدينار ) في قوله :-

المائة الدينار منسيمة

في عدة اتبعتهما خلفا

وهذا في رأى المعرى ، وعند البصريين غير جائز لأنهم " لا يجمعون بين الألف  
(٢)  
واللام والاضافة " .

وكذلك استعماله لعبارة ( كدن ينهبه العيون ) في قوله :

كدن ينهبه العيون سراعاً

فيه لو أمكن العيون انتهابه

فهذا على خلاف القاعدة المتبعة ، والصواب في نظر المعرى أن يقال : " رآه  
النساء ، فيؤنث الفعل بالتاء ، وأراه النساء ، فأما المجى بالنون في الفعل المتقدم ،  
(٣)  
فهو قليل ، وذلك على مذهب من قال أكلوني البراغيث .... " .

والملاحظ في مآخذ أبى الصلاء هذه ، هو أنه ركز فيها على جانب  
المصاغة النحوية ، واهتم فيها بالقواعد المتبعة لمصاغة الجملة الحربية . ولهذا  
السبب كان نقد الرجل مستساغاً مقبولا ، أكثر من نقد السا بقين الذين لم يعنوا بهذا  
الجانب ، بل كان همهم الأول كما رأينا ، هو اصطياح البحترى في المآزق التي تفرغها  
لهيعة الشعر ، وضرورة الوزن . ولا يعنى هذا أن المعرى لم يكن معنيا بمسألة الضرائر

(١) عبث الوليد : ص ١٢٤

(٢) المصدر نفسه : ص ١٤٨

(٣) عبث الوليد : ص ٥٩

فى شعر البحترى ، بل ناقش هذا الجانب فى شعر البحترى كثيرا ، هذا ان لم نقل انه اللون الغالب على نقاشه النحوى . ولكنه كان على علم جيد بأن الضرائر طريقا مملوكة فى الشعر .

### ب - تراكيبه على ضوء المقياس البلاغى :

عرفنا من قبل مبلغ اعجاب النقاد ببلاغة ألفاظ البحترى ، وأثر ذلك الاعجاب فى نفوسهم . وبمنا هنا أن نقول ان ذلك الاعجاب ليس فى حقيقة ، الا مظهرها بسيطا للاعجاب الأكبر ، ألا وهو الاعجاب بتراكيبه .

ففى هذا المجال يمكن أن تسرد قائمة من الاعترافات النقدية التى تتم عن اعجاب شامل بتراكيب البحترى ، وسلامتها من العيوب .

(٢)  
فالصولى مثلا يعترف بأن البحترى : " لا يخل فى لفظ ولا معنى الا اختلاا قريبا " .  
وربما يكون الأمضى من أكثر النقاد إشارة الى صحة سبك البحترى ، وأنه من أبعد الشعراء عن كل ما يمكنه أن يخل بصحة السبك ، كالتعقيد ، ومستكره الكلام . . . . . وأن البحترى يعلو ، ويتوسط ولا يسقط . . . . . وأنه كذلك ممن انفرد بحسن العبارة .

ويعترف الحاتمي هو الآخر بأن البحترى ، " كان لا يستدعى من الكلام نافرا ، ولا يستعطف معرضا ، ولا ينشد ضالا ، ولا يؤنس وحشيا ، وكانت ألفاظه فوق معانيه ،

(٦)  
وأعجازه غير منقكة عن مواديه " . ويسجل الباقلانى اعترافه الى جانب هؤلاء ان يرى أن من دواعى تقدم البحترى عنده " حسن عبارته ، وسلاسة كلامه " .

(١) سوف نناقش هذا الجانب عند أبى العلاء فى فصل آخر .

(٢) أخبار البحترى : ص ٥٧ ، ٥٨

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٤

(٤) المصدر نفسه : ج ١ ص ١١

(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨

(٦) الرسالة الموضحة : ص ١٩٣

(٧) اعجاز القرآن : ص ١٤٣

وربما تصل هذه الاعترافات الى درجة المبالغة ، على نحو ما نجد عند ابن سنان الخفاجى الذى يقول : " هذا على أنى لا أعرف شاعرا قديما ، ولا حديثا أحسن (١) سبكا من أبى عبادة " .

ان كل هذه الاعترافات عبارة عن مواقف نقدية ، لنقاد مختلفين فى الزمان والمكان ، وربما فى الثقافة والأذواق . ولكن كل هذه الاعترافات جاءت أخيرا لكى تصب فى مجرى واحد هو الاعتراف بامتياز أسلوب البحترى ، ورقبته عن مستوى العيوب الأسلوبية . سواء كانت هذه العيوب تتمثل بالمبالغة ، كالتنافر وعدم الانسجام وما شاكل ذلك ، أو كانت تتمثل بالفكرة ، كالتعقيد المعنوى ، وغموض الأفكار ، والاشارات البعيدة . . الخ . ولعل أبلغ دليل على سلامة هذه الاعترافات النقدية ، هو ندرة عيوب التراكيب فى أسلوبه ، فهى قليلة جدا ، بحيث ان ما أمكن النقاد احصاؤه منها ، شئ لا يكاد يذكر ، ولا يتجاوز البيت أو البيتين . .

#### ١- التعقيد :

رغم أن التعقيد عيب أسلوبى كثير الدوران فى الشعر العربى ، فهو نادر الوجود فى شعر البحترى بل ان الامدى رغم تتبعه الدقيق لشعر الرجل ، لم يجد فى أبياته ما يمكن أن يوصف بهذا العيب الا بيتا واحدا فقط هو قوله :

فتى لم يمل بالنفس منه الى العلى

الى غيرهما شئ سواء مملها

وقد جاء تعليق الامدى على هذا البيت مفيدا فى حقيقة ابتعاد البحترى عن التعقيد

(١)  
أو التعسف ، إذ قال : " ولست أعرف بيتا تعسف في نظمه ، غير هذا البيت " . وهذا  
التعليق يزيد من ثقتنا بسلامة أسلوب البحتري من هذا العيب ، لا سيما إذا كان هذا  
التعليق من ناقد سبر أعماق البحتري ، كالأمدي .

## ٢ - الركاقة :

وهذا العيب هو الآخر من النادر القليل في شعر البحتري . إذ لم نجد  
من النقاد من أخذ عليه شيئا من ركاقة الأسلوب أو ضعف أسره ، اللهم إلا ابن  
العميد ، فقد أخذ عليه ركاقة قوله :

على باب قنسرين والليل لا طخ

جوانبه من ظلمة بمـداد

وتولاه :

وجوه حسادك مــــودة

أم لطخت بعد بالــــزاج

(٢)  
حيث يرى ابن العميد " أن مـدين التشبيهين غير رائعين ، ولا بارعين " . وقد وفق  
الرجل في هذا النقد ، ففي هذين البيتين من ضعف الأسر ، وسذاجة الصورة الفنية  
ما يؤيد رأيه .

## ٣ - الحشو :

ليس الحشو أحسن حظا من الحيبين السابقين في شعر البحتري ، فهو لا يكاد  
يوجد عنده على وجه التحقيق . ولولا أن أبا بكر الباقلائي بالغ في ادعاء الحشو  
في شعره لما كان ثمة داع لذكر هذا العيب في أسلوبه . ولا نحب أن نستبق الحكم  
على البلاقاني ، قليل أن نعرض لبعض ما ادعى أنه حشو وتطويل في شعر البحتري .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٥  
(٢) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : ص ٣٨



نليس بأقل منه .

وربما كان تتبع الباقلاني للحشو - على زعمه - في شعر البحتري ، يفسد عليه بعض المضامين الفنية . فقد انتقد قول البحتري في وصف السيف .

وكانما سود النمال وحمرا

(١)

دبت بأيدي في قواه وأرجل

(٢)

ان يرى الباقلاني أنه " كان يكفى ذكر الأرجل عن ذكر الأيدي " . ومثل هذا النقد اخلاص بالصورة الفنية التي أراد أن ينقلها لنا الشاعر ، وهي دقة الأثر ( الفرند ) على متن السيف ، ان أن ذكر الأيدي الى الأرجل يعنى تقارب خطو النمل ، وهذا مما يعمق صورة الأثر على متن السيف ، ويسبغ عليها في الشعر جملة وطرافة .

والحقيقة أن فهم الباقلاني للحشو في شعر البحتري على هذا النحو الذي رأيناه يبدو فهما غير سديد ، ومجانبا للنقد البناء السليم . وان أى ناقد يمكنه أن يدرك حقيقة أن " هذه الألفاظ التي ترد في الأبيات الشعرية لتصحيح الوزن لا عيب فيها ، لأنها لو عيناها على الشعراء لتجبرنا عليهم وضيقنا ، والوزن يضطر في بعض الأحيان الى مثل ذلك " . هذا فضلا عن البحتري ، وأبا نواس خاصة ممن أشهر الشعر بالايجاز والبعد عن التطويل .

### ٣- تشبيهاته واستعاراته :

الصورة الفنية من أفضل أدوات الشعر التي يمكنها أن تشمل احساس الشاعر ، وتجسد مشاعره . وهي بهذه الصفة تصح وسيلة حتمية في ادراك الواقع

(١) قراه : ظهره

(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٣٩

(٣) المثل السائر : ج ٢ ص ٢٧٣

(٤) انظر العمدة : ج ١ ص ١٢٣

(٥) انظر : نظرية الأدب ، ص ٢٤١

الخارجى ، وتزويد المتلقى بخبرة جديدة .

لهذا السبب تظهر أهمية الصورة الفنية فى المجال النقدى . ان تصبح فى يد الناقد الحصيف معيارا مهما بل لاغنى عنه " فى الحكم على أمانة التجربة وقسوة الشاعر على تشكيلها فى نسق يحقق المتعة والخبرة " (١)

وإذا كان النقد العربى القديم ، لم يعرف مصطلح ( الصورة الفنية ) بهذا اللفظ ، فالحقيقة الواضحة للبيان ، أن قدامى النقاد قد مارسوا بصورة جديدة وممتعة غالب الأمط البلاغية التى يمكنها أن تندرج تحت هذا المصطلح ، كالمجاز والتشبيه والاستعارة والتناية . . . الخ . وان كان الخالب على بحوث القدماء هو الاهتمام بالتشبيه والاستعارة ، بصفة خاصة .

#### أ - التشبيه :

التشبيه ، علاقة بين طرفين ، يشتركان فى سمة من الصفات ، أو أكثر . أو فى حالة من الحالات ، أو مجموعة من الحالات . والجامع بين الطرفين ( وجه الشبه ) قد يكون أمرا حسيا ، وقد يكون أمرا عقليا . (٢)

وعلى الرغم من كثرة النقاد والبلاغيين الذين تعمروا لبحث التشبيه ، فالواقع أنه لا يوجد لديهم أى مفهوم لتفاعل طرفى التشبيه ، أو قيامهما على مبدأ ( الوحدة النفسية ) . وأكبر الذين أن هذا المبدأ كان يخل فى اعتقاد القدماء بطبيعة التشبيه ، لأنه لا بد أن يؤدى الى تشبيه الشيء بالشيء جملة ، . . . ولو شبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو " (٣) وهذا أمر غير جائز فى نظر القدماء . وقد سار غالب الشعراء على هذا المبدأ ، فقد يشبهون الانسان بالقمر ، والشمس والنيت ، والبحر ، والأسد ، والسيف . . . الخ . ولكنهم " . . . لا يخرجونه بهذه المعاني الى حد الانسان " (٤)

(١) الصورة الفنية ، د . جابر عصفور ص ٧

(٢) انظر : النكت فى اعجاز القرآن ، ص ٨٠ مطبوع فى مجموعة ( ثلاث رسائل فى اعجاز

القرآن . (٣) الصناعتين : ص ٢٤٥ . (٤) الحيوان : ج ١ ص ٢١١

ومع أنه لا يكاد يخلو كتاب نقدي أو بلاغى من تشبيه ، أو أكثر من تشبيهات (١)  
 البحتري ، ترد في معرض الإعجاب والاستحسان غالبا ، مع هذا فالواقع أن الفطرات  
 التحليلة الثاقبة التي يمكنها النفاذ إلى طبيعة التشبيه عند البحتري ، ودوره في  
 شعره ، ومدى دلالة على شاعريته ، تكاد تكون محدودة . اللهم إلا إذا استثنينا  
 الامام عبد القاهر الجرجاني ، فهو الناقد الوحيد الذي استطاع أن يبحث موضوع  
 التشبيه عند البحتري ، وأن يصل من خلال ذلك إلى بعض الأسرار البلاغية  
 الفنية التي في إمكانها أن تدل على مكانة شاعرنا في احتمال هذه الوسيلة الشعرية  
 ( التشبيه ) ، ودورها في شعره ، لاسيما التشبيه التمثيلي الذي يعد من أبلغ  
 أنواع التشبيه .

وتعتبر خاصية ( تصوير المعاني ) الكامنة في التشبيه التمثيلي ، من أهم الأسرار  
 البلاغية التي حظها الامام عبد القاهر ، وفحصها فحما بيانيا رائعا .  
 ويحكي الامام عبد القاهر بهذه الخاصية أن " التمثيل إذا جاء في أعقاب المعانيس  
 أو برزت هي باختصار في معرضه ، ونقلت عن صورتها الأصلية إلى صورته ، كساها أبهة ،  
 وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها وشب من نازها \* . . . وعلى الرغم من أن فكرة ( التمثيل )  
 في التشبيه فكرة وجدت من قبل في محيط الدراسات القرآنية ، عند الرومانسي  
 الذي جعل من أقسام التشبيه أخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة ،  
 وعند من تأثر بالرومانسي في المحيط القرآني نفسه كأي هلال العسكري - على  
 الرغم من ذلك ، فإن الامام عبد القاهر يوجه هذه الفكرة إلى مجال نقد الشعر وتحليله .  
 وهو توجيه جديد سوف يترتب عليه فيما بعد قضايا فنية تتعلق بفهم الشعر ، وتوسيع  
 دائرة تدركه .

(١) انظر علي سبيل المثال : كتاب البديع ، ص ٧٣ . والحددة : ج ١ ، ص ٢٩١ -  
 والصناعتين ، ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٩ . والمثل السائر : ج ٢ ، ص ١١٧  
 (٢) أسرار البلاغة : ج ١ ، ص ٢٢٥  
 (٣) انظر النكت ، ص ٨١  
 (٤) انظر الصناعتين ، ص ٢٤٦



ومهما يكن الأمر ، فان عبد القاهر يعتبر البحتري أفضل شاعريمكنه أن يستخدم أسلوب التمثيل في تقريب المعاني الى وجدان المتذوق ، ونقلها من حيز الغموض الى حيز الوضوح الحسى ، أو التجسيد الفنى ، ان صح التعبير .

وهو يقول فى هذا ما نسمه : " واك لا تكاد تجد شاعرا يعطيك فى المعانى الدقيقة من التسهيل والتقريب ، ورد البعيد الخريب الى المألوف القريب ، ما يعطى البحتري ويبلغ فى هذا مبلغه ، فانه ليروى لك المهر الأرنب رياضة الماهر حتى يحرق من تحتك اعناق القاج المذل ، وينزع من شماس الصهب الجامع حتى يلين لك لين المنقاد المطيع " .

ويوفى الامام عبد القاهر هذا المخزى الفنى حقه من البحث والتحليل ، حينما ينسجنا امام قول البحتري :

دان على أيدي الصفاة وشاسع

عن كل ند فى الندى وضرب

كالبدر أثره فى الحلو وضوءه

للحسبة السائر جـد قريب

يقول عبد القاهر عن هذين البيتين : " وفكر فى حالت وحال المعنى معك ، وأنت فى البيت الأول لم تنته الى البيت الثانى ، ولم تتدبر نصرته اياه ، وتمثيله له فيما يطلى على الانسان عيناه ، ويؤدى اليه ناظره ، ثم قسمها على الحال وقد وقفت عليه ، وتأملت طرفيه ، فأكّ تعلم بعد ما بين حالتك ، وشدة تفاوتهما فى تمكّن المعنى لديك ، وتعجبه اليك ، ونيله فى نفسك ، وتوفيره لأنك ، وتحكم لى بالصدق فيما قلت ، والحق فيما ادعيت " .

ويتضح من هذا التحليل الرائع ، معنى أسلوب التمثيل

(١) المهر الأرنب : النشيط

(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧٢ - ٢٧٣

(٣) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٢٧

عند البحتري ، ودوره في تجويد المعنى الشعري ، وإخراجها إخراجاً فنياً رائعاً .

فبعد أن كان معنى البيت الأول ، مجرد فكرة ذهنية غامضة ، إذا به يتجلى في البيت الثاني من خلال لوحة فنية ، بارزة الملامح ، كاملة التفاصيل . فمثل هذه اللوحة المعبرة ، بكل ذلالها ، هي وسيلة البحتري في تقريب المعاني ، وتثبيتها في النفوس ، لأنها بما تنطوي عليه من عناصر حسية ، أقرب إلى الإدراك ، وأسهل للمثل . هذا فضلاً عن أن البحتري يحقق بمثل هذه اللوحة ، مطلباً فنياً من أسمى المطالب الشعرية ، ألا وهو التعبير بالصورة الفنية .

وإذا كان الإمام عبد القاهر ، قد تعود أن يحنى بالتحليل ، أكثر من عنايته به بسرد الأمثلة والشواهد الشعرية ، فالحق أن هذا الأسلوب في استحصاها التشبيه التمثيلي عند البحتري ، يكاد يكون ظاهرة ملموسة في الكثير من شعره .  
(١)  
ومن الأمثلة على هذا قوله في وصف استمرار الأخلاق الفاضلة في أسرة مدوحه :

خلق منهم تردد فيهم

وليت عصابة عن عصابة

كالجسام الجراز يبقى على الدهر

ويبقى في كسل عصر قرابه

(٣)

وكقوله في ازدياد شرف المدوح :

شرف تزيد بالعراق إلى السدي

(٤)

عهدوه بالبيضاء أو ببلنجرا

مثل الهلال بدا فلم يبيح به

صوغ الليالي فيه حتى أقصا

(١) ديوان البحتري : ج ١ ص ١٤٦

(٢) الجراز : القاطع

(٣) ديوان البحتري : ج ٢ ص ٩٢٨ و ٩٢٩

(٤) البيضاء ، وبلنجر : قريتان في بلاد الخزر

(١)

وَقَوْلُهُ فِي شَمُولِ عَطَايَا الْمَدِيحِ :

ظَلَّ فِيهَا الْبَعِيدُ مِثْلَ الْقَرِيبِ —

مَجْتَبَى الْعَدُوِّ مِثْلَ الصَّدِيقِ —

(٢)

كَحَبِيبِ الْغَمَامِ جَادَ فُـ — رَوَى

(٣)

كُلُّ وَادٍ مِنَ الْبِلَادِ وَ نِيـ —

(٤)

وَقَوْلُهُ فِي وَصْفِ زَمَرِ الْأَقَاحِيِّ :

وَلِعَصْرِي لَوْلَا الْأَقَاحِيُّ لَا أَبْصُرْتُ ( م )

أَثِقَ الرِّبَاذُ غَيْرَ أَنْيـ —

وَسَوَادُ الْعَيُونِ لَوْلَمْ يَحْسـ —

بِبَيَاضِ مَا كَانَ بِالْمَرْمـ —

(٥)

وَقَوْلُهُ فِي وَصْفِ مَدِيحٍ :

بَدَأَ بِمَحْمُودِ السَّجِيَّةِ شَمـ —

سَرَابِيلُهُ عَنْهُ وَطَالَتْ حَمَائِلـ —

كَمَا انْتَصَبَ الرَّحْمَةُ الرَّدِيئِي تَقَفـ —

أَنَا بَيْبُهُ وَأُمُّتُ عَامِلـ —

(٦)

وَقَوْلُهُ فِي وَصْفِ مَجْدِ الْمَدِيحِ وَكُرْمِهِ :

غُصْنُهُ جَلَالَةُ الْمَلِكِ وَاسْتـ —

لَتَهُ عَلَيْهِ شَمَائِلُ الْفَتِيـ —

وَأَمِلَ مَجْدُهُ بِعَقْدِ الثَّرِيـ —

وَيَدَاهُ بِالْجِسُودِ مَوْصُولـ —

وَالْمُلَاحِظُ فِي كُلِّ هَذِهِ الْأَمْثَلَةِ أَنَّهَا تَجْرِي عَلَى ذَٰلِكَ الْأَسْلُوبِ الَّذِي أَشَارَ إِلَيْهَا الْأَسَامُ

عَبْدُ الْقَاهِرِ فِي اسْتِحْوَاطِ الْبَحْتَرِيِّ لِلتَّشْبِيهِ التَّمْثِيلِيِّ . أَيْ أَنَّ الْبَحْتَرِيَّ يَعْقِبُ

(١) ديوان البحتري : ج ٣ ص ١٤٨٩ . (٢) المنبى : الكثيف .

(٣) النيق : المكان المرتفع . (٤) ديوان البحتري : ج ٣ ص ١٤٨٦

(٥) ديوان البحتري : ج ٣ ص ١٦١٣ (٦) المصدر نفسه : ص ٢١٩ ج ٤

بالتشبيهات التمثيلية على تلك المعاني التي يمكن أن يضل الفهم في تفسيرها ، أو يلتصق  
لها وجهها لم يقصد اليه الشاعر . ويبدو أن البحترى بهذه الطريقة الخاصة فـسـى  
استعمال فن التشبيه التمثيلي ، يحقق غايتين لا غاية واحدة . الغاية الأولى  
تحديد المعنى المراد ، تحديدا دقيقا . والغاية الثانية المبالغة الفنية . إذ يبرز  
المعنى في صورة فنية ملموسة ، تسيطر على حواس المتلقي وتأسر اعجاباه .

والواقع أن الامام عبد القاهر لم يقف في بحث التشبيه التمثيلي عند هذا الحد ،  
بل رتب على طبيعة هذا اللون من التشبيه ما يمكن أن نسميه بـ ( الضمور الفني )  
في تشبيهات البحترى .

يقول في هذا الصدد : " ثم لا يمكن ادعاء أن جميع شعره ( البحترى ) فـسـى  
قلة الحاجة الى الفكر والغنى عن فضل النظر ، كقوله :  
فؤادى مـكـ مـلان \* وسرى فيك اـمـلان  
وقوله :

عن أى ثغر تبتسم \* وبأى طرف تحتكم  
وهمل ثقل على المتوكل قسائده الجياد ، حتى قل نشاطه لها واعتناؤه بها الا لأنه  
لم يفهم معانيها ، كما فهم معاني النوع النازل الذي انحط له اليـه (١) ؟  
أتراك تستجيز أن تقول ان قوله :

( منى النفس فى اسماء لو تستطيعها )

من جنس المحقد الذي لا يحمد ، وأن هذه الضحيفة الأسر ، الواصلة الى القلوب  
من غير فكر أولى بالحمد وأحق بالتفضيل ؟ " و مراد الامام عبد القاهر من كلامه

(١) لا نوافق الامام عبد القاهر فى موقفه هذا من الخليفة المتوكل ، فهو موقف يقسم  
على تحكيم منهج خام فى تذوق الشعر ، هو المنهج البيانى الذى تعود عليه  
الامام عبد القاهر . ومع اعجابنا بهذا المنهج فان هذا لا يعنى أنه المنهج الوحيد  
فى تذوق الشعر ونقده .

(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧٣

هذا هو أن شعر البحتري لا يجرى كله على ذلك الوجه من السهولة التي تجرى عليها بعض القطع الخفيفة التي كان يعجب بها الخفيفة المتوكل . وإنما هناك في شعره قصائد راقية ، قد تبحث معانيها العقل على التأمل والتفكير .

على أن مراد الامام عبدالقاهر بالتقدير في معاني شعر البحتري هنا ، لا يتجاوز التفكير في تركيب الصورة الفنية ، وكيفية تألف خيوطها المتنافرة في نظام فني متسق ، يحقق متعة التدقيق .

يقول عن ذيئك البيتين الذين حللتهما في بداية الأمر من جهة قدرة التمثيل على تجسيد المعاني المجردة : " أفلمست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله : ( كالبدر أفرط في الحلو ) إلى أن تعرف البيت الأول ، وفتصور حقيقة المراد منه ، ووجه المجاز في كونه دانيا شاسعا . وترقم ذلك في قلبك ، ثم تعود إلى ما يحرض البيت الثاني عليك من حال البدر ، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى ، وترد البصر من هذه إلى تلك ، وتنظر إليه كيف شرط في الحلو الإفراط ليشاكل قوله ( شاسع ) ، لأن الشسوع هو الشديد من البعد ، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب ، فقال ( جد قريب ) . فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر ، وبأن - (١) المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منه ( كذا ) في طلبه ، واجتهاد في نيله . "

وعلى ضوء توضيح الامام عبدالقاهر لمعنى احتياج بعض معاني شعر البحتري إلى الفكر نستطيع أن ندرك أن ما يهدف إليه الناقد هنا هو تأكيد خاصية ( الخوض الفني ) في شعر البحتري . وهي خاصية لا تتصل إطلاقاً بأي لون من ألوان التحقيد الأسلوبى كما لا تتصل أيضاً بنموزي الأفكار الشعرية من حيث هي أفكار . وإنما هي خاصية (٢) فنية شعرية ، تتمثل بطبيعة الشعر الإبداعية الخائمة . (٣)

(١) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧١

(٢) انظر : النقد اللغوي عند العرب ، د . نعمة رحيم ، ص ٣٠٣

(٣) من أدق خصائص الفنون بما في ذلك الشعر أنها تتروى لتدقيقها مجال التفكير والاستنتاج . انظر : النقد الجمالي ، روزغريب ، ص ٩٧ .

على أن الملاحظ في تحليل الامام عبدالقاهر لهذه الظاهرة الفنية ، هو أنه يركز عليها من حيث صلتها بالمتلقى ، أكثر من تركيزه عليها من حيث صلتها بالشاعر ، أو بالجانب الابداعي في الشعر . ومع أن التركيز على هذه الظاهرة من حيث صلتها بالشعر أكثر أهمية بلا شك إلا أن السبيل الذي سلكه الامام عبدالقاهر له فوائده الايجابية في تعميق ذوق القارئ ، وتنمية احساسه بالشعر .

وربما يقول قائل ان الغموض الفني على هذا الوجه الذي بينه عبد القاهر يمكن أن يتحقق في كل تشبيه تمثيلي سواء عند البحترى أو عند غيره . وهذا صحيح بلا شك ، ولكن الذي يجعل شعر البحترى أفضل شعر يمكنه أن يحقق صفة الغموض الفني هو أسلوبه في استعمال التشبيه التمثيلي .

فالحقيقة أننا لو راجعنا تشبيهات البحترى التي سقناها من قبل ، لاتفصح لنا أن شاعرنا كان ينسج خيوط التشبيه التمثيلي من بيتين لا من بيت واحد . بحيث يكون الطرف الأول من التشبيه في البيت الأول ، ويكون الطرف الثاني منه ، أي الصورة الفنية ، في البيت الثاني .

وعلى هذه الطريقة يكون البيت الأول من غالب تشبيهات البحترى التمثيلية رغم أنه مستقل بمعناه ، شديد الافتقار الى البيت الذي يليه . بل لا يمكن تقدير مافيه من دقة الصنعة إلا بعد استجلاء الصورة المجسدة للمعنى في البيت الثاني . فهذا ما يجعل صفة الغموض الفني في تشبيهات البحترى ، أرسخ منها عند أي شاعر آخر .

ب - الاستعارة :

على الرغم من كثرة تعريفات الاستعارة في كتب النقد والبلاغة عند القدماء ، فإن هذه التعريفات لا تكاد تخرج عن دائرة واحدة .

(١)  
الاستعارة عند الجاحظ ، هي " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه " .  
(٢)  
وهي عند ثعلب أن " يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه " . وهي عند ابن المعتز  
(٣)  
" استعارة الكلمة لشيء لم يعرّف بها من شيء قد عرف بها " . ومع أن نقسـاد  
القرن الرابع الهجري قد تعرضوا لتعريف الاستعارة ، وكذلك نقاد القرن الخامس ،  
(٤)  
فالحق أنه ليس لديهم أي تخيير جذري لما عند السابقين . إن كل ما طبع مسـن  
تعريفات للاستعارة لا يكاد يخرج عن أنها مجرد انتقال في الدلالة من معنى  
إلى معنى آخر جديد .

ومع أن حقيقة الاستعارة في عرف النقد الصريح ، تقوم على الانتقال من معنى إلى  
إلى معنى ، فالواقع أن هذا الانتقال كان مقيدا بمبدأ التناسب العقلي الذي لا يمكن  
الحيدة عنه ولا التسامح فيه .

وقد عبر الأمدى عن هذا المبدأ أوضح تعبير في قوله : " وإنما استعارت  
الحرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض  
أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة - حينئذ - لائقة  
(٥)  
بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه " .

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ١٥٣

(٢) قواعد الشعر : ص ٥٧

(٣) كتاب البديع : ص ٢

(٤) انظر الرسالة الموضحة : ص ٢٩ . وانظر الصناعتين ص ٢٧٤ وانظر النكت

ص ٨٥ . وانظر الحمدة : ج ١ ص ٢٧٠

(٥) الموازنة : ج ١ ص ٢٦٦ . وانظر : الوساطة ، ص ٤١

والواقع أن الحلح القدماء على هذا المبدأ يرجع إلى أسباب عميقة الجذور،  
ربما تتصل بطبيعة الخيال وفهم القدماء القاصر عنه . فالناقد القديم كان فـسـى  
مفهوماً للشعر " يصدر عن مقولة أساسية مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية ،  
أو تخيل عقلي . ولكى يصح العمل الشعري - تبعاً لهذه المقولة - فلا بد  
من المشابهة أو المناسبة " . وعلى هذا الأساس فقد رحب النقاد بكل استعارة  
(١)  
تجسرى على مبدأ التناسب ، وتتضح اللياقة بين طرفيها .

ليس هذا ما يلاحظ عليهم ، وإنما شئنا حرباً لا هوادة فيها على تلك الاستعارات  
التي جاءت على خلاف مبدأ التناسب العقلي ، لاسيما استعارات أبي تمام التي توسع  
فيها كثيراً متجاوزاً مبدأ القدماء في حسن الاستعارة . " وقد جنى أبو تمام على  
نفسه بالاكثار من هذه الاستعارات ، وأطلق لسان عائبه ، وأكد له المحجـة  
(٢)  
على نفسه " . كما عبر أبو هلال العسكري عن ذلك .

وما دام أن أبا تمام هو الاستثناء الوحيد من بين الشعراء المحدثين الذين  
توسعوا في مسألة الاستعارة ، فإنه من الطبيعي أن تكون استعارات البحتري فـسـى  
بمطلة تلك الاستعارات التي حازت إعجاب النقاد ، ورضوا عنها تمام الرضا . إذ قلما  
نجد كتاباً نقدياً يحنى بموضوع الاستعارة ، ليس فيه قائمة من الاستعارات  
(٣)  
الحسنة عند البحتري .

- 
- (١) الصورة الفنية : ص ٢٤٨  
(٢) الصناعتين : ص ٣١٥ . وانظر الفصل الأول من هذا البحث ص ٢٧ وما بعدها .  
(٣) انظر في استعارات البحتري المصادر التالية : -  
الوساطة : ص ٣٧  
الصناعتين : ص ٣٠٧ و ٣٠٨  
سر الفصاحة : ص ١٥٧  
المثل السائر : ج ٢ ص ١٠٤ و ١٠٥



ورغم إعجابنا بمثل هذا الجهد ، وقيمته في تنمية الذوق الأدبي ، فالحقيقة أنه جهد سطحي لا يتجاوز حدود الاختيار والتسجيل . وهناك جهد آخر الى جانب هذا الجهد كان يلج على تحليل استعارات البحترى ، ويجنح الى مقارنة بعضها باستعارات أبى تمام . لكن المؤسف أن هذا الجهد الذي كان يحاول العمق والنظر الى ما وراء الظواهر ، وقف عند البدايات فقط ، ولم يكتب له أن ينمو أو يتطور .

ویدخل فی نطاق هذا الجهد بعض ملاحظات الأمدى المبنوثة في أماكن متفرقة من كتاب الموازنة . فهو مثلاً يقف عند لفظة (رحى) التي استعارها أبو تمام فإخفاً ، واستعارها البحترى فأصاب . قال أبو تمام في المدح :  
وزير حق ووالى شرطة ورحى ديد  
حوان ملك وشيعى ومحتسب  
وتال البحترى :

لله أنت رحى هيجاء مشعلة

أذ القنا من صبايات الطلى رغبنا

(١)  
وعلق الأمدى بقوله : \* وقد جعل البحترى (رحى) في موضع أشبه بالصواب .  
ويقف الأمدى كذلك عند لفظة (السلم) التي أحسن البحترى في استعارتها ووضعها في المكان المناسب في قوله : -  
والعلى سلم مراقيه خطا

ب أبى عامر السى مسعوده  
(٢)

ثم يعلق عليها بقوله : \* فهذا الوجه الحسن في معنى السلم . ومثل لفظة (السلم) لفظة (الصوغ) في قوله :

(١) الموازنة المخطوطة : ٨ (١) ٩ (ب)  
(٢) المصدر نفسه : ٣٣ (١) .

مثل الهلال بدا فلم يبيح به

صوغ الليالي فيه حتى أقصرا

حيث علق عليها الأمدي قائلا : " قوله صوغ الليالي من أحسن لفظه ، وأوقعها  
(١)

في أحسن موضع يليق بها " . ومثل ملاحظات الأمدي هذه ملاحظة الامام عبدالقاهر  
الجرجاني على استعارة ( الحوك ) عند البحتري ، وأبى تمام ، ولماذا وقعت حسنة  
عند الأول وسيئة عند الآخر .

قال البحتري في وصف الريح :

فصاغ ما صاغ من تبر ومن ورق

وحاك ما حاك من وشى وديباج

وقال أبو تمام :

إذا الخيث غادي نسجه خلت أنه

(٢)

خلت حقب حرس له وهو حائك

يخلق الامام عبدالقاهر هنا مباشرة بقوله : " وهذا قبيح جدا ، والذي قاله

البحتري ( وحاك ما حاك ) حسن مستعمل ، فانظر ما بين الكلامين لتعلم  
(٣)

ما بين الرجلين " .

على ضوء هذه الأمثلة وما تلاها من ملحوظات نقدية قليلة ، نستطيع أن نقف

على تجربة نقدية قاسية ، كان الهدف من ورائها امتحان قدرة البحتري وأبى تمام

على تكوين الاستعارة اللائقة التي تواضع عليها قدامى النقاد . وتتضح قسوة هذه

التجربة من طبيعة الالفاظ التي ركر عليها الأمدي وعبد القاهر . فهي ألفاظ لاتخفى

---

(١) الموازنة المخطوطة : ٤٢ (٤)

(٢) حرس : جمع حرساء أي قديمة ، والحرس الدهر .

(٣) أسرار البلاغة : ج ٢ ص ٢٥٣ .

عن دائرة الحياة اليومية ، مثل : الرخى ، السلم ، الصياغة ، الحياة . أى أنها من أبعد الألفاظ عن دائرة الشعر ، وما يخلب عليها من لطافة ورقة .

لقد انتهى البحترى بهذه الألفاظ الى المستوى الاستعارى المطلق —  
فى النقد العربى ، حينما أدخلها ضمن علاقات مألوفة ، تجدد ما يسند لها فى  
الدوق الأدبى القديم ، وان كان ذوقا ذهنيا هدفه الأول منطقية الأمور ، والحرص  
على تناسب الأشياء .

أما أبو تمام فقد انحرف بتلك الألفاظ عن الطريق المألوفة ، إذ لم يستمر  
لفظة ( الرخى ) للحرب شأن البحترى ، بل أدخلها ضمن علاقة جديدة ، حينما  
استعارها لديوان الملك . ومع أن أبا تمام والبحترى كليهما قد استعار ( الحوك )  
للمربيع ، فاستعارتهما لم تجر على طريقة واحدة فقد استعار البحترى الفعل  
( حاك ) فجاءت استعارته مألوفة مستعملة كما نبه الامام عبدالقاهر الى ذلك .  
واستعار أبو تمام اسم الفاعل ( حاك ) فانحرف بذلك عن المألوف ، ولكن ببرز التشخيص  
فى استعارته كما أوضح ما يكون .

وكان من الطبيعى بعد ذلك أن تنتهى تلك المقارنات لصالح البحترى ، فاستعاراته  
على نقيض استعارات أبى تمام ، أى أنها تقف دائما وأبدا عند حدود التصرُّور  
التقليدى ، ولا تجرُّ على خدش الذوق العام ، ولا على إعادة صياغة الواقع —  
وتشكيلة من جديد .

والحقيقة أن استعارات البحترى بهذه الصورة أقل من أن توصف بأنها  
استعارات شعرية ، مهما أعجب القدماء بها ومهما بالخوا فى تيمتها . انها  
أقرب ما تكون الى الاستعارات النثرية التى توصف بأنها " نصف عية ، وتكاد تختفى  
فى العشو اللغزلى " . أى أنها تسبح أمامنا فى الشعر دون أن تستوقفنا ولو برهسة  
(١)

من الزمن . لأنها أصبحت استعارات لغوية لا تؤدي الى أكثر من إبراز السمات  
(١)  
الظاهرة في الأشياء . بل الوقوف عند دور العلامات المجردة .

وليس هذا حال الاستعارة في الشعر ، إذ أن الاستعارة الشعرية مصدر لا غنى  
عنه في ممارسة الشعر . بل انها تعتبر " الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن  
بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل " . وهي  
(٢)  
بهذه الصورة الصق بالشاعر ، وأدل على رؤيته المتميزة التي يفرد بها عن  
غيره من الناس .

وعلى هذا الأساس يبدو أننا لن نبالغ حينما نقول ان استعارات أبي تمام ، رغم  
كل ما قيل فيها أقرب الى مفهوم الاستعارة الشعرية ، لما فيها من اعتراف واضح  
عن المؤلف ، ومعارضة واعية للأسلوب البلاغي النثري . وكبار النقاد يؤكسدون  
في عصرنا أنه بقدر ما يبتعد الشاعر في لغته عن ميدان النثر ، بقدر ما يتسببها  
قيما جديدة ، تدل على عمق شاعريته وأصالتها . وبطبيعة الحال فانه لكي يصل  
(٣)  
الشاعر بلغته الشعرية الى هذا المستوى ، لابد له من أن " يختار الاستعارات  
والتشبيهات الجديدة ، لا لمجرد جدتها ، أو لأننا قد مللنا القديم منها . وانما  
(٤)  
لأن القديم توقف عن توصيل شيء فيزيقي ، وأصبح محض علامات مجردة " . وفي  
ضوء هذا السياق ، لابد أن نفهم استعارات أبي تمام فهما جديدا ، يتصل برؤية  
الشاعر المتجددة للواقع ، وما يمكن أن تعدده هذه الرؤية في المتلقي من  
حيث اكتسابه لخبرة جديدة .

---

(١) انظر : نظرية الأدب ، ص ٢٥٣  
(٢) مبادئ النقد الأدبي ، ريتشاردز ، ص ٣١٠  
(٣) انظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٥١ ، ٣٥٢  
(٤) السورة الفنية : ص ٣٦٨ ( منقول عن مصدر ) .

٤- أثر الطبع والصنعة الكتابية في أسلوبه :

كشفنا في الفصل الثاني من الباب الأول عن مذهب البحتري ، وبيننا أنه كان نسيجاً متآلفاً من الطبع والصنعة ، وإذا كنا في ذلك الفصل مشغولين بالتقرير النظري لمذهب الشاعر ، أكثر من انشغالنا بالجانب التطبيقي ، فإن هاهنا متعمداً من الوقت لكسب نلتصم أبرز ملامح الطبع والصنعة التي لاحظناها النقاد في أسلوب الشاعر .

أ - أثر الطبع في أسلوبه :

يعود الفضل في بحث جانب الطبع عند البحتري ، إلى فئة أنصاره ، أو أنصار الطبع على وجه الدقة العلمية . وهم تلك الفئة التي لا تصرف آراءها إلا من خلال كتاب الموازنة . والآمدى وإن كان متأخراً عن هؤلاء زمنياً ، فإنه يعد واحداً منهم ، وقد صح بذلك علانية ، كما مر بنا في مذهب البحتري وكما سوف يمر بنا بعد قليل .

ومهما يكن الأمر فإن فئة أنصار الطبع والآمدى كانوا يشيرون إلى سمات فنية تركها عنصر الطبع في أسلوب البحتري . فكانت هذه السمات من أبرز الفوارق في نظرهم بين البحتري وأبى تمام . وهذه السمات الفنية ، أو الخصائص الطبيعية ان صح التعبير ، أهمها ثلاث خصائص هي : -

قرب المأتى - استواء الشعر - الديباجة .

على أن الملاحظ أن هذه السمات الفنية التي نشأت في محيط اتجاه الطبع لم تلبث أن تعاورها سائر النقاد الذين تعرضوا لشعر البحتري ، سواء كان هؤلاء النقاد على علم بأن مثل هذه الخصائص الفنية ، لا تمثل إلا جانب الطبع عند البحتري أم كانوا على غير علم بذلك .

١- قرب المأتى :

قرب المأتى ، وقد يعبر عنه أحياناً بقرب المأخذ ، سمة فنية وثيقة الصلة بشعر

المايخ ، وبالشاعر المطبوع . ومعنى قرب الماتى أو قرب المأخذ " أن تأخذ  
عفو الخاطر ، وتتناول صفو الهاجر ، ولا تكدر فكرك ، ولا تتعب نفسك ، وهذه  
(١)  
صفة المطبوع .

يتضح من هذا التبسيط أن قرب الماتى يوازى سطحية الفكرة الشعرية  
والبعد عن الاتكاء الذهني في تناولها ، أو الالحاق عليهما بالتفتيت والتحليل .

وقد ربط الأمدى بين هذه السمة الفنية الخاصة بشعر الطبع وشعر  
البحتري ، حينما أشار إلى أن من فضل البحتري إنما فعله بأمور منها  
" حلاوة اللفظ ، وحسن التخلص ، ووضع الكلام في مواضعه ، وصحة العبارة ،  
(٢)

وقرب الماتى ، واكتشاف المعانى . " وكذلك يربط الأمدى بين صفوة  
(قرب الماتى) ، واتجاه المطبوعين بوجه عام حينما قال : " والمطبوعون  
وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني ، والاغراق في  
الوصف ، وإنما يكون الفضل عندهم بالالمام بالمعاني وأخذ العفو منها مع جودة  
السيك ، وقرب الماتى ، والقول في هذا قولهم واليه أذهب " ويمكن أن نقيس  
من نفس الأمدى هذا بالذات ، أن سمة قرب الماتى تقف في الطرف المقابل  
اسمة استقصاء المعاني ، والخوض عليها . وهي سمة اسلوبية اشتهر بها أبو تمام  
وعرف بها عند غالبية النقاد .

على أن من حسنات الأمدى بعد ذلك ، نزوله بهذا الموقف النقدي  
إلى مستوى التطبيق ، حينما ناقش فكرة ( سؤال الديار ) عند أبي تمام  
والبحتري ، وتوضيحه لكيفية تناول الشاعر لهذه الفكرة .

(١) الصناعتين : ص ٥٥

(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٥٢٥



وقفنا على ذات الخيلة فانبرت

سواكس قد كانت بهذا الصين تبخل

على دارس الآيات عاف تعاقبت

عليه صبا ما تستفيق وشمال

فلم يدر رسم الدار كيف يجينا

ولا نحن من فرد البكا كيف نسأل

وكان تعليق الأمدي على هذه الأبيات هو أن " قول أبي تمام ، وإن كان فيه دقة وبنعة فهذا عندي أولى بالجودة ، وأحلى في النفس ، وألوط بالقلب ، وأشبه (١) بمذاهب الشعراء " .

ولا يعنينا هنا ذوق الأمدي في تفضيله هذه الأبيات على أبيات أبي تمام ، إنما يعنينا أن سرعاجاب الأمدي هذا ، راجع إلى خاصية قرب العاتي عند البحتري .

إن أبيات البحتري هذه حينما توضع بازاء أبيات أبي تمام السابقة ، تبدو أفضل مثال لمحنى قرب الماتى عند شاعرنا ، وكيفية تناوله للفكرة الشعرية . فعلى الرغم من أن البحتري عبر عن الموقف بثلاثة أبيات ، وليسر بيتين كما عبر أبو تمام ، فالحق أنه كان يدور في نطاق دائرته الذاتية ، ولم يبلغ مرتبة ( العطل الشعرى ) التي بلغها أبو تمام . لقد ظل عنصر الموقف عنده كما هما عليه ، أي ظل الشاعر في بكائه المرمز ، وظلت الديار في صحتها الرئيس . وانتهى هذا الموقف الدرامي .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٥٠٠



بعد ثلاثة أبيات ، لكي يطرح السؤال من جديد (كيف نسال ١٢) .  
هذا معنى قرب الماتى عند البحتري . انه يعبرولا يحلل ، يقف عند الظواهر  
ولا ينفذ الى البواطن ، ومع أنه ينقل المشهد ولا يغفل عناصره الایعائيسية ،  
فوقلما يتدخل فى تلوين الصورة ، اما يكتفى فى الغالب بالاطار الخارجى ، ولامعه  
الحامه - كل هذا لتوفر عنصر الطبع فى شعره ، بحيث لا يملك مع هذه  
القريحة الجياشة وقتاً يكفى للتحليل والتحليل .

## ٢- استواء الشعر :

الأثر الثانى من آثار الطبع فى أسلوب البحتري هو استواء الشعر . وقد يعبر  
عنه أحيانا بـ ( اتحاد النسيج ) . ويبدو أن هذه السمة الفنية كانت فى شعر  
البحتري على قدر من الوضوح بحيث تنبه اليها أكثر من ناقد ، ومنذ وقت مبكر  
أيضا . فقد وصف المبرد فى القرن الثالث الهجرى ، شعر البحتري بخاصية  
الاستواء ، وجعلها من أهم ما يميز بينه وبين أبى تمام . ونجد وصف شعر  
البحتري بهذه الخاصية عند الصولى ، وعند ابن العميد ، وأخيرا عند  
الأمدي .

على أن ما يهمنا من هؤلاء هو ما عند الأمدي وحده . فالأمدي على  
حد علمنا هو أول ناقد يوثق العلاقة بين الطبع وخاصة استواء الشعر . كما أنه  
أول ناقد يلقى الضوء على معنى استواء الشعر وما المراد به . يقول فى محضر  
حديثه عن شعر أبى تمام والبحتري : " والطبع الذى هو مستوى الشعر  
قليل السقط ، لا يبين جوده بينونة شديدة ، ومن أجل ذلك صار جيد شعر  
أبى تمام معلوما ، وعدده محصورا " .

- (١) استخدم ابن العميد هذا التعبير ، حينما وصف شعر البحتري . انظر : الكشف  
عن مساوئ شعر المتنبي ص ٣٥
- (٢) أخبار البحتري : ١٦٤ ، ١٦٥
- (٣) أخبار أبى تمام : ص ٧٠ (٤) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ، ص ٣٥
- (٥) الموازنة : ج ١ ص ٥٤ ، ٥٥

ويتضح من كلام الأمدى هذا ، أن استواء الشعر مظهر من مظاهر الطبع ،  
ولازمة من أهم لوازمه . وعبارة ( قليل السقط ) وحدها ، هي الفتح الذهبى  
لمعنى هذه الخاصية الفنية . فالسقط هو - أى عيب من عيوب الشعر -  
يمكنه أن يطرأ على بيت أو أكثر من أبيات القصيدة ، فيتسبب فى خلعة بنائها ،  
ان ينقلها هذا ( السقط ) من حال التماثل والاستواء ، الى حال التباين والاختلاف .

على أننا لن نتبين صلة الاستواء بالطبع الشعرى ، بصورة جلية ، الا حينما نفترض  
أن أى عيب يمكنه أن يطرأ على القصيدة ، انما يمثل تلك النقطة التى  
ينقطع فيها تيار الطبع فى القصيدة بحيث تبدو مثل هذه النقطة أو المحطات  
وكانما هى بحاجة ماسة الى درجة حرارة الطبع الشعرى المائلة فى سائر  
الآيات . . من هذا كله نصل الى أن معنى استواء الشعر ، هو محافظة  
الشاعر على مستوى واحد من الاندفاع العاطفى من أول القصيدة الى نهايتها .  
حتى يصح أن نقول ان تيار الشعر فى مثل هذه الحالة أشبه ما يكون بتيار  
الجدول المائى المندفع فى مجرى لا تعترضه فيه وهدة ، ولا رابية ،  
يضطر معها الى العلو أو الانخفاض ، أو الالتواء يمنة ويسرة .

ومن الطبيعى بعد ذلك أن تنعكس هذه الصورة على القصيدة بشكلى  
ايجابى ، أقل ما فيه هو ظهور ( الوحدة الجمالية ) نتيجة تآلف عناصر  
التعبير فى كل أبيات القصيدة ، وتوازى تأثيراتها الجمالية فى وجدان المتلقى . الأمر  
الذى يجعل القصيدة فى النهاية سبيكة ذهبية مفرغة فى قالب واحد .

وإذا كانت هذه الخاصية الفنية ماثلة فى شعر البحتري بحيث أن أية قصيدة  
من قصائده ، يمكن أن تكون برهانا قاطعا عليها ، فالحقيقة أن خاصية الاستواء  
هذه لا تصدق على شعر أبى تمام ، بالمقدار نفسه الذى صدقت به على  
شعر البحتري . وهنا السرفى أن جيد شعر أبى تمام أصبح معدودا

محصورا ، كما فيه الامدى آخفا . بمعنى أن اختلاف مستوى القصيدة عند أبى تمام بين جيد و ردىء من شأنه أن يسهل على الناقد عملية التمييز ، ومعرفة الجيد وهذا معقول جدا ، فبعضهما تمييز الأشياء ، كما يقال .

ومع أن تفصيل القول في ضعف خامية استواء الشعر عند أبى تمام ، قد يوحى بالخروج عن جادة النقد الموجه للبحثى ، فالواقع أنه لا يليق بالباحث إهمال ذلك النقد والتحليل اللذين تولى بهما القاضى الجرجاني معالجة ضعف الاستواء الشعرى عند أبى تمام . لاسيما أن القاضى الجرجاني بلغ فى تحليل هذه الظاهرة عند الرجل مالم يبلغه الامدى . الأمر الذى سيكون له بالغ الأثر فى تعمق خامية استواء الشعر ، من واقع التحليل المصحب ومواجهة النص الأدبى .

يقول القاضى الجرجاني فى هذا المعرض ، " ومن جنائات هذا الاختيار على أبى تمام واتباعه أن أحدهم بينا هو مسترسل فى طريقته وجار على عادته يختلجه الطبع الحضرى ، فيعدل به متسلا ، ويرى بالبيت الخث ، فاذا انشد فى خلال القصيدة ، وجد قلعا بيننا نأفرا عنها ، وإذا أخيف الى ما وراءه وأمامه (١) تناغفت سهواته ، فمات ركافة " .

ويتضح من نقد الجرجانى هذا أن عدم استواء الشعر عند أبى تمام ومن سار على رسله ، هو الانحراف المفاجئ ، بالطبع الشعرى المسترسل الى ضرب من اللين والرقّة لا يناسب المستوى العلم المسيطر على القصيدة . بسبب يمح أن نقول أن مثل هذا البيت اللين أو الأبيات ، تصبح فى عرض القصيدة ، وكأنما هى شامة مشوهة فى وجه متناسق جميل .

ومثلما يكون الانحراف بالطبع الشعرى الى جهة اللين والرة عاملا مؤثرا  
فى عدم استواء القصيدة ، فقد يكون العكس مؤديا الى النتيجة نفسها ، اذ ربما  
كان الشاعر " . . . يجسرى مع طبعه ، فينظم أحسن عقد ، ويختال فى مثل  
الروضة الأنيقة ، حتى تعارضه تلك العادة السيئة فيتسئم أو عرطريقه ويتعسف  
أحسن مركب ، فيطمس تلك المحاسن ويحو طلاوة ما قدم ، كما فعل أبو تمام  
(١)  
فى كثير من شعره " . أى أن الانحراف بالطبع هذه المرة ، لم يكن الى اللين وال  
والرة ، بل الى الخلطة والخشونة . ومع ذلك فان النتيجة واحدة ، وهى  
عدم استواء الشعر فى نهاية الأمر .

وقد أحسن القاضى الجرجاني صنعا ، حينما أكد ظاهرة عدم استواء  
الشعر من واقع شعراى تمام .

يقول أبو تمام مثلا :

لوجاز سلطان القنوع وحكمه

فى الخلق ما كان القليل قليلا

من كان مرعى عزمه وهوممه

روض الأمانى لم ينزل مهزولا

ويعلق القاضى الجرجانى هنا بقوله : " فهو كما تراه يعرض عليك هذا الديباج

المخسروانى ، والوشى المنمى ، حتى يقول :

لله درك أى محبر ققرة

(٢)

لا يوحى ابن البيضة الاجفيل

(١) الوساطة : ص ٢٢

(٢) الأجفيل : الكثير الاجفال .

أوما تراها لا تراها هـزة

تشأى العيون تجرفا وذمى (٢) (١)

ثم يقول بعد ذلك : " فنغمى عليك تلك اللذة ، وأحدث فى نشاطك فترة ، وهذه الطريقة أحد ما نعى على أبى الطيب " . ويبدو أننا لن نجادل فى سلامة هذا النقد الذى توجه به القاضى الجرجاني الى أبيات أبى تمام . فالبيتان الأولان كان يسيطر عليهما جو واحد ، وروح شعرية واحدة ، تتمثل فى السلاسة ، وإطراد الألفاظ على اللسان ، رغم بعد ما بين البيتين من المعنى ، ورغم اختلاف وسيلة التقديم فيهما ، ولكننا ما كنا نأخذ فى البيتين التالين لهما حتى شعرنا بتغير الجو المائل فى قلق العبارات ، وغريب الألفاظ . ولا يذهبن بنا إلن أن مثل هذا الصنيع عند أبى تمام ، يمكن اعتباره بأنه ( تلوين عاطفى ) ينافى طبيعة القصيدة التقليدية ذات الأفراس الكثيرة . فالشاعر الحاذق - فى اعتقادنا - يستطيع أن يحقق مثل هذا الهدف ، من واقع الوسائل الشعرية ، التصويرية والإيحائية التى لاتمسخ حقيقة الأسلوب ، ولا تعكس صفاء جوهره . هكذا تكون الجوانب السلبية من الصورة عند أبى تمام ، زيادة وتأكيدا فى جوانبها الإيجابية عند البحتري ، والضمد يظهر حسه الضد .

### ٣- الديباجة :

الديباجة هى الأثر الثالث من آثار الطبع فى شعر البحتري . ويعتبر الأمدى من أقدم النقاد الذين ذكروا هذه الخاصية فى أسلوب البحتري ، واتخذوا منها فارقا أسلوبيا يميز بين أسلوب البحتري ذى الديباجة ، وأسلوب أبى تمام الخالى منها . فى هذا يقول الأمدى :

- 
- (١) تشأى : تسبق .  
(٢) التعجرف والذمىل : ضربان من السير النشيط .  
(٣) الوساطة : ص ٢٣

" وحسن التأليف ، وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا ، حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تعهد ، وذلك مذهب البحتري ، ولهذا تال الناس : لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام " .<sup>(١)</sup>

ونجد خاصية الديباجة تؤدي عند الباقلائي الدور نفسه ، ولكن فنى التمييز بين أسلوب البحتري وأسلوب ابن الرومي ، يقول :  
" ولا يخفى على أحد يميز هذه الصنعة ، سبك أبي نواس من سبك مسلم ، ولا نسج ابن الرومي من نسج البحتري . وينبذه ديباجة شعر البحتري وكثرة مائه ، ويديع رونقه ، وبهجة كلامه ، إلا فيما يسترسل فيه ، فيتشبهه <sup>(٢)</sup>  
بشعر ابن الرومي " .

ولا يبعد ابن الأثير كثيرا عن الأمدي والباقلاني ، إذ نراه يقرر خاصية الديباجة على أسلوب البحتري فحسب ، حينما يقول : " وأما البحتري فقد فـسـاز <sup>(٣)</sup>  
بديباجة السبك التي ليست لغيره " .

ويتضح من خلال هذه النصوص التندية ، أن الديباجة خاصية فنيـة لازمت شعر البحتري ملازمة جـد وثيقة . وكانت بهذه الصفة من الخصائص التي ميزت أسلوبه عن أساليب غيره من الشعراء ، كما رأينا .  
وإكن ما المراد بالديباجة في شعر البحتري ؟ إن هؤلاء النقاد كما رأينا لم يعددوا لنا المعنى المراد بالديباجة ، تحديدا دقيقا ، رغم أن كلامهم يوحى إلى القارئ بأنها شيء واضح في أذهانهم .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٥

(٢) إعجاز القرآن : ص ١٢١

(٣) الاستدراك : ص ٢٥

• من هنا فان عمدتنا في التعرف على هذه الخاصية الفنية ، انما هو تحليل النصوص بدقة ، وقراءة ما وراء الكلمات • ولعل أول ما يمكن ملاحظته خاصة عند الامدى ، والباقلاني ، هو معنى لفظ الديباجة في سياق الفاظ أخرى ، كالهاء ، والحسن والرونق عند الامدى ، والماء ، والبهجة عند الباقلاني •

ومعنى هذا ان الديباجة تقع في دائرة تلك الفاظ الفضفاضة المبتوثة في كتب النقد العربي ، التي ان عبرت عن شيء فانما تعبر عن استجابة الناقد القديم للنص الأدبي ، واحساسه بأن ثمة أثرا غامضا قد تركه النص في وجدانه ، وأنه لا يمكن التعبير عن هذا الأثر بأكثر من تلك الفاظ ، التي يبدو أنها تحيل على المطلوب دائما وأبدا •

على ان المودة الي كلام الامدى خاصة ، تفيدنا في أن الفاظ الشعر الذي يمكن أن يوصف بالديباجة ومرادفتها اللفظية ، من بهاء ، وحسن ، وماء ، ورونق ... الخ ، الفاظ لا تعبر عن معانيها الحقيقية فحسب ، بل تعبر عن معانيها —————  
زيادة •

ومن هذه اللحظة الفذة امتدى الامدى الى خاصية ( الايحاء اللفظي ) في الكلمات • فالمعروف اليوم أن الكلمة " أيا كانت توقظ دائما في الذهن صورة ما ، بهيجة أو حزينة ، رضية أو كريمة ، كبيرة أو صغيرة ، معجبة أو مضحكة ، تفعل ذلك مستقلة عن المعنى في غالب الأحيان " • من هذا نصل الى أن الديباجة وما يرادفها من الفاظ أخرى ، انما تعبر عند نقادنا القدامى عن القيم الايحائية في الفاظ ، أي عن تلك الأصداء التي تصاحب الكلمات التي جوار معانيها الذهنية •

وإذا كانت الديباجة خاصية فنية قررنا النقاد في أسلوب البحثى ، اتضع لنا بما لا يقبل الشك أن شاعرنا ، كان شاعرا صادق الشعور ، وأن صدق شعوره هذا ، كان يهديه الى الكشف عن خسائى الألفاظ ، واختيار ألفانها بالظلال الموحية ، وأشدها وتعا فى النفوس . أى أنه من كبار الشعراء الحذاق الذين يمكن أن يوصف واحدهم بأنه " يستغل ما للألفاظ من قوة تعبيرية ، بحيث يؤدى بها فضلا عن معانيها العقلية ، كل ما تحمل فى أحشائها من صور مدخورة ، ومشاعر كامنة ، (١) لفت نفسها لفا حول ذلك المعنى العقلى " .

أما متى وكيف يستغل البحثى القيم الإيحائية للألفاظ ، فذلك أمر لم يحرفنا به نقاده . وإن كان يخلب على الظن ، أن مقدمات قصائده ، هى أفضل شعره الذى يمكن أن توصف ألفاظه بأنها ذات ثروة ملحوظة من القيم الإيحائية الفنية الى جانب معانيها العقلية . ولعل مما يقف الى جوار هذا الظن أننا نجد فى العصور المتأخرة بعض الأدباء الذين يفهمون من لفظ ( الديباجة ) أنها تعنى مقدمة القصيدة العربية التقليدية . ومن هؤلاء درويش الطالوى ( القرن الحادى عشر الهجرى ) الذى أختار عشرين مقدمة من أجسود مقدمات قصائد البحثى ، ثم ألقى عليها اسم ( ديباجات البحثى ) . وقد قدم لها بمقدمة قصيرة جدا جاء فيها " ديباجات البحثى . ومن الأمثال بل من المجاز ، قولهم ما أحسن ديباجات البحثى اذكره العلامة الزمخشرى فى كتاب الأساس . وهى ديباجات قصائده ، مختارة من شعره ومرتبعة على حروف الهجاء " . وعلى ضوء فهم هذا

(١) فنون الأدب ، شارلتن ، ترجمة د . زكى نجيب محمود ، ص ٧٦  
(٢) هو أبو المعالى درويش بن محمد الطالوى ، شاعر وأديب دمشقى . توفي عام ١١٠٤ هـ . انظر ترجمته فى ربحانة الألباء : ج ١ ص ٥٣  
(٣) ديباجات البحثى ، مخطوط ( الظاهرية ) الورقة رقم ١ .



الأديب يبدو أن ثمة علاقة مجازية بين معنى الديباجة الفني ، ومقدمة القصيدة ، وهي علاقة مكانية ، بمعنى أن مقدمة القصيدة عند الباحثين أفضل مكان ، أو جزء من أجزاء القصيدة يمكن أن تتوفر فيه الديباجة بالمعنى القديم ، أو القيم الراحية المركزة للألفاظ بالمعنى الحديث .

والواقع أن من يتدبر مقدمات قصائد الباحثين ، لابد أن ينتهي إلى مثل هذه الحقيقة . ففي هذه المقدمات حشد وافر من الألفاظ الموحية ، ذات الظلال الراحية المشعة بكل ما من شأنه أن يثير الوجدان ، ويستنفر العواطف . وكم ردد الباحثين فيها من الأعلام النسائية البدوية اللطيفة . وكم ردد فيها كذلك من أسماء الأماكن النجدية والحجازية . هذا إلى جانب استعانتها في وصف مشاعره ، بتلك الألفاظ الغنية بنبضها العاطفي ، وإيحائها العذري . وقد لا تكون الألفاظ وحدها هي كل ما يؤدي دور الإيحاء الفني في مقدمات قصائد الباحثين . فالسجور هذه الألفاظ ، هنالك أساليب غزلية تثير التجربة العاطفية ، وتشد القارئ إلى الاندماج فيها ، مثل استلهم الطيف ، واستراح النسيم ، والحنين إلى البادية والرحيل الخيالي إليها ، وما يتصل به من إجهاد المطايا ، والتخفيف عنها بأغانى الحدا ، الخ . . . وبالجملة فإن مقدمات قصائد الباحثين عوالم غريبة مستقلة بذواتها ، يمتزج فيها الحلم بالواقع ، والحقيقة بالخيال .

(١) ويكفي شاهدا على ما قدمنا ، أن نقف عند مقطوعة صغيرة للباحثين ، يقول فيها :

نظرت إلى ( طدان ) فقلت ليلى

(٢)

هناك وأين ليلى من طـدـان

ودون مزارها إيجاف شـمـر

وسبح للمطايا أو ثـمـان

(١) الوساطة : ص ٥١ ، ٥٢ . وانظر القصيدة بكاملها في ديوان الباحثين

ج ٤ ص ٢٢٢٨ .

(٢) طدان : اسم مكان .

ولما غربت أعراف سلمى

لهن وشرقت قنن القنن

تمويت البلاد بنى اليكم

وغنى بالاياب العاديان

ومع أن هذه القطعة ليست هى أفضل ما يمكن أن يصور لنا ، ديباجة  
البحترى ، أو قدرته على اقتناص الألفاظ الموحية ، والمشبعة بالظلال العاطفية -  
مع هذا فإن فى استطاعتها أن تكون انموذجا حيا يؤيد ما قلناه آنفا عن مقدمات  
قصائد البحترى . فالقطعة رغم قصرها الواضح بحيث أنها لم تتجاوز أربعة  
أبيات ، تعتبر وترا مشدودا من الحنين الى البادية . وان كانت البادية هنا  
لا تعدو أن تكون عالما خياليا ، يلجأ اليه الشاعر ، كلما أمضه واقعه الحقيقى  
المرير . وليس فى هذه القطعة بعد ذلك ما يمكن أن يوصف بأنه شعري ، اللهم الا  
هذه الموسيقى السريعة المتوترة ، وهذه الألفاظ المشحونة بالدقائق العاطفية .  
وعلى الرغم من أن كل لفظة من ألفاظ هذه القطعة تقريبا ، كانت تعمل نفسى  
دائرتها الخاصة دون أن تتفاعل مع أى لفظة أخرى ضمن علاقة مجازية ، أو شبه  
مجازية . فالحقيقة أن هذه الدوائر الصغيرة ، تستطيع أن تحدث من خلل  
التفاعل مع وجدان القارئ دائرة واحدة ، فيها من السعة والعمق ، ما يكفل  
لهذه الأبيات وحدة فنية ، ونضجا شعريا الى حد بعيد .

على أن الذى يبرر اختيارنا لهذه القطعة بالذات ، هو أن فى مكنها أن تكشف  
لنا عن مدى تذوق القدماء لهذا اللون من الشعر ، الذى يقع عبء الشاعرية  
الأكبر فيه على ألفاظه ، وما تنطوى عليه من تيم ايحائية . فلقد سخر أبو ريساش

---

(١) اقتصرنا على اختيار القاضى الجرجاني ، وهو ما يمثل الأبيات الأربعة ، مع  
أن هذه الأبيات من قصيدة كاملة .

القيسي ، كبير رواة عصره ، حينما قرئت عليه أبيات البحتري تلك . بل تقول الرواية ، ما يفيد أن الرجل غير رأيه من متعصب ضد المحدثين ، والبحتري خاصة ، الى معجب يحض الناس على قراءة شعر البحتري ، والاستمتاع به .  
(١)

فهذه الحكاية البسيطة ان دلت على شيء فانما تدل على أن خاصية الديباجة عند البحتري كانت من أهم الخمائم الفنية التي جذبت القدماء التي شعره ، وجعلت الكثير منهم يفضلها بها على أبي تمام ، وابن الرومي ، كما مر بنا . وإذا كنا قد نبهنا في تحليلنا لقطعة البحتري الالفة الذكر الى قيمة وجدان القارئ في تذوق هذا اللون من الشعر ، فانه من المؤكد أننا اليوم لا نبلغ مستوى القدماء في تذوق شعر البحتري هذا ، أو الاحساس بكل ما في الفاظه من قيم ايحائية .

ويبدو أن السبب في ذلك يرجع الى طبيعة الدلالة ايحائية للفظ ، أو الدلالة الهامشية كما يعبر عنها علماء اللغة . فالمعروف اليوم أن هذه الدلالة "تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم ، وأمزجتهم وتركيب أجسامهم ، وما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم " . وإذا كانت هذه الدلالة تبلغ من العساسة هذا الحد من حيث الاختلاف من فرد الى آخر ، فمن الطبيعي بعد ذلك أن تختلف من عصر الى آخر ، حسبما يخلب على كل عصر من روح ذوقية عامة ، تكون قاسما مشتركا بين أبنائه ولعل هذا هو السر في أن " طبيعة الشعر ليست استاتيكية ، بمعنى أنه ليس له معنى عقلي واحد عند كل الناس في كل العصور " . فهذا العامل المؤثر الذي يقف في سبيل وصولنا الى مستوى القدماء في تذوق ديباجة البحتري على ذلك النحو البالغ . أو على الأقل يميز تذوقنا عن تذوقهم .

- (١) انظر : الوساطة : ص ٥١ ، ٥٢  
(٢) دلالة الألفاظ ، د . ابراهيم أنيس ، ص ١٠٧  
(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي : ص ٣٥٤ ، ٣٥٥ .

ب- أثر الصنعة الكتابية في أسلوبه :

يبدو أن فكرة تأثر البحثى بالأسلوب الكتابى السائد فى عصره ، كانت فكرة غامضة جدا فى أذهان غالبية النقاد . ومن الطبيعى أن تكون هذه الفكرة على هذا النحو من الغموض ، ما دام أن هدف الغالبية هو اجتذاب البحثى الى اتجاه الطبع الخالى ، أو اجتذابه الى اتجاه الصنعة الخالصة ، أى صنعة أبسى (١) تمام .

وعلى الرغم من غموض هذه الفكرة ، ومن طبيعة الظروف التى احاطت بها ، ومنعتها من الظهور ، فقد لاحظ بعض النقاد ظاهرة كتابية صرفة ، كثيرة الدوران فى أسلوب البحثى .

هذه الظاهرة الكتابية هى ( الترادف ) ، أى استخدام الكلمة واختها (٢) التى تؤدى معنى الكلمة الأولى تقريبا . واستخدام الألفاظ على هذا الأسلوب لون من ألوان المزاجية ، إلا أنها مزاجية خاصة بالكتاب وحدهم ، ولم يشا ركهـم فيها من الشعراء إلا البحثى .

ويحتر الثعالبى من أوائل النقاد الذين لاحظوا هذه الظاهرة فى أسلوب البحثى ، حيث يقول عن شعره : " ويقال ان شعره كتابة معقودة بالقوافى " (٣) ثم يسوق الثعالبى شواهد من شعر البحثى تؤيد هذه الحقيقة ، مثل قوله فى بعض مدوحيه :

قاله يبقيه لنا ويحوطه

وعزه ، ويزيد فى تأييديه

- 
- (١) انظر الفصل الثانى من الباب الأول : ص ٧٤ وما بعدها .
  - (٢) سوف يتضح هذا من رأى ابن رشيق القيروانى ، فيما بعد .
  - (٣) ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب : ص ٢٢٥
  - (٤) المصدر نفسه : ص ٢٢٥

والترادف الكتابي في هذا البيت واضح جدا . فقد تلاحقت فيه الكلمات  
( يبقيه ) ، و ( يحوطه ) و ( يمزّه ) ، و ( يزيد في تأييده ) . ولعلنا نلاحظ  
أن اللفظتين الأوليين بمعنى واحد تقريبا . وأن الآخرين مشتركتان في معنى  
واحد أيضا .

(١)

ومثل قوله في مدح أمير المؤمنين :

بقيت أمير المؤمنين فائضا

بقاؤك حسن للزمان وطيب

ولا كان للمكروه نحوك مذهب

ولا لصروف الدهر فيك نصيب

والترادف هنا بين ( حسن ) و ( طيب ) في البيت الأول . وبين ( مذهب ) و  
( نصيب ) في البيت الثاني . هنا إلى جانب التوازن الكتابي بين عبارة ( نحوك مذهب ) ،  
و ( فيك نصيب ) .

ولاحظ ابن رشيق القيرواني كذلك ظاهرة الترادف الكتابي في أسلوب البحترى ، فقال  
: " والناس مختلفوا الرأي في مزاجية الألفاظ ، منهم من يجعل الكلمة واختها ، وأكثر  
ما يقع ذلك في ألفاظ الكتاب ، وبه كان يقول البحترى في أشراشعائه " .<sup>(٢)</sup> وكلام  
ابن رشيق هذا أبين ، وأدل على المراد من كلام الثعالبي . بل إن فيه ما يفيد  
بأن الترادف على الطريقة الكتابية قد أصبح عند البحترى شبه ما يكون بقضية التزامية  
وليست مجرد ظاهرة أسلوبية فقط .

(٣)

ومن أمثلة ابن رشيق التي ساقها في هذا الصدد ، قول البحترى :

(١) طارالقلوب : ص ٢٢٥

(٢) الحمدة : ج ١ ص ٢٥٨

(٣) الحمدة : ج ١ ص ٢٥٨

تغايب بمصراها البلاد ان سـرت

فيفغم رياها ، ويصفو نسيمها —  
(١)

ويقول عن هذا البيت: " ففي القسم الآخر تناسب ظاهر " . أي بين ( يغمم  
(٢)  
ريها ) ، و ( يصفو نسيمها ) ومثل قوله :

غناق صدرى بما أجبن (م) وقلبى بما أجند —  
(٣)

والترادف في هذا البيت ، بين (أجبن) ، و (أجند) . ومثل قوله :

لقد اصحلفى رب السمى \* له الخلائق والشيم

والترادف هذا بين (الخلائق) و (الشيم)

ومع أن هذه الظاهرة الكتابية كانت من الخفاء ، بحيث لم يتنبه اليها

الا هذان الناقدان . فالحقيقة أن فيما سردناه من أمثلة ما يغنى عن التطويل

والاستزادة . لا سيما أن ديوان البحتري ماثل بين أيدينا . وهو أصح وثيقة فيمال

يتعلق بتقرير هذه الظاهرة الاسلوبية في شعره ، إذ قلما نجد قصيدة من قصائده  
(٤)

تخلو منها . ولو وقفنا على سبيل المثال عند قصيدته التي مطلعها :

عارضتنا أملا فقلنا الربـرب

حتى أضاء الاقحوان الأشنب —  
(٥)

لأمكن أن تستوقفنا ظاهرة الترادف الكتابي فيها ، في مواضع كثيرة . كقوله :

أومضن من خلل الخدور فراعنا

(٦)

برقان : خال ما ينال ، وخبـب

(١) الحمدة : ج ١ ص ٢٥٨

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٥٨

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٥٨

(٤) ديوان البحتري : ج ١ ص ٧١

(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٢

(٦) الخال ، والخبـب ، كلاهما بمعنى واحد ، أي برق لا يخلفه مطر .

(١)

وقوله :

(٣)

(٢)

وراء تسدية الوشاة مليئة

بالحسن تلمح في القلوب وتعذب

(٤)

وقوله :

ركبوا الفرات الى الفرات وأملوا

جذلان يبعد في السطح ويغرب

(٥)

وقوله :

ضرب الجبال بمثلها من رأيه

غضبان يطعن بالحمام ويضرب

(٦)

وقوله ( في وصف الجرحى والقتلى ) :

تمجدل ، ومرمل ، وموسد

ومضج ، ومضخ ، ومخضب

فإذا كانت كل هذه الأمثلة التي سردناها من قصيدة واحدة فحسب ، أمكننا

أن نقول بأن ظاهرة الترادف الكتابي في شعر البحتري ، قد أصبحت بين أيدينا حقيقة مقرة ، لا تحتل أدنى جدال .

والحقيقة أن تعمق هذه الظاهرة في أسلوب البحتري ، يمكن أن يؤدي

بنا إلى أن شاعرنا كان مهتما بتوفير القيم الصوتية في شعره ، وتكثيفها

قد يكون على حساب المعاني ، والقيم الفنية الأخرى . فالبحتري حينما يقول : —

تمجدل ومرمل وموسد

ومضج ، ومضخ ، ومخضب

(١) ديوان البحتري : ج ١ ص ٧٢

(٢) تسديه : اصلاح . (٣) مليئة : مخفف مليئة .

(٤) ديوان البحتري : ج ١ ص ٧٤

(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٥

(٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٦





والجواب على هذا الاعتراض لا يمكن أن يصدر ، إلا من خلال نظرة واسعة ، تأخذ

في الاعتبار شاعرية البحتري المزدوجة بين الطبع والصنعة .

إن البحتري في الأصل شاعر يمتلك موهبة الطبع الجياش ، فإذا أراد أن يختلط

لنفسه منهجا ملائما في الصنعة الشعرية ، فلا بد أن يكون ذلك المنهج ملائما

لطبيعة موهبته ، وحساسية مثل هذه الموهبة . ويبدو أن هذا التلاؤم لا يتحقق

لو اعتمد البحتري في مزوجة الألفاظ طريقة التكافؤ المتضاد ، على الرغم من انضباط

التناسب بين القيم الصوتية ، والقيم المعنوية في هذه الطريقة كما رأينا .

والسبب في عدم التلاؤم هذا يرجع الى قيام هذه الطريقة غالبا على الذهنية

والتروي في الشعر ، بحيث لا يقوم بها إلا شاعر يهتم بالفكرة وتحققها أكثر من اهتمامه

بالطبع والعفوية ، وقد أصاب قدامة حينما وصف ( التكافؤ ) بأنه " بطباع أهل

التحصيل والروية في الشعر ، والتطلب لتجنيسه - أولى منه بطباع القائلين

على الهاجس " ، والبحتري بطبيعة الحال أقرب الى القائلين على الهاجس منه

الى شعراء الروية والتحصيل . هذا الى جانب أن حشد العبارات المتضادة في

الشعر أشبه ما يكون بعملية القياس المنطقي . والمنطق كما هو معروف يفسال

في الذهنية ، وأبعد ما يكون عن الشعر .

وهكذا نستطيع أن نصل الى أن تأثر البحتري بالأسلوب الكتابي ، إنما كان

مادرا في الأساس عن وعي بموهبته الشعرية ، وما يمكن أن يناسبها من صنعة

فنية .

---

(١) نقد الشعر : ص ١٤٤

(٢) انظر : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ص ١٢٥

وبعد :

لقد لقي أسلوب البحتری عناية نقدية جادة ، لم تقتصر على ناحية واحدة منه ، وإنما شملت نواح كثيرة . فقد اهتموا بلغته ونحوه ، وفحصوا بلاغته الفاظه وتراكيبه ، وبعض صورة الفنية . وهذا الى جانب اشارتهم الدقيقة الى ما يمكن أن نسميه بالخصائص الفنية .

ولقد اتفقت كلمة القدامى أو كادت على أن أسلوب البحتری كان من أقسى الأساليب الشعرية ومن أصفها ومن أغناها بالثراء البلاغى .

وإذا استثنينا بعض مظاهر النقص في نقد القدامى ، فإن ما عدا ذلك يعد صورة قريبة من الكمال . سواء أكان ذلك في أسس تقديمه وغاياته ، أو في صحة دلالة ذلك النقد على عبقرية البحتری الأسلوبية .

---

## الفصل الثاني

### المعاني

تمهيد : في المعنى وأبرز مقاييسه :

على الرغم من أن غالب الجهود النقدية القديمة في مجال الشعر والبلاغة - قد انصرفت الى جانب الصياغة الأدبية ، والتفقه في أسرارها الفنية ، فان هذا لا يعني - كما يرى البعض - أن القدماء اكتفوا بالأشكال الظاهرة عما وراءها ، فاهملوا قضية المعاني دون اعتبارات نقدية ، أو معايير فنية ، تتوغل خلف الظواهر من جانب ، وتكمل معايير الصياغة من جانب آخر .

ان النظرة العابرة في كتب التراث النقدي عند العرب تفينا في أن تؤكد حقيقة اهتمام النقاد العرب بنقد المعاني في الشعر . فقد عنوا بها عناية جادة " فتكلموا في أهميتها ، وتكلموا في صوابها وخطئها ، كما درسوا بعناية مظاهر ابتكارها وعوامله ، ومظاهر الاعتداء والتقليد وعوامله ومحاسنه وعيوبه ، كما درسوها من ناحية الحقيقة والخيال ، ومن ناحية العاطفة ، والعقل ، والحس " .

ومن خلال هذه الأبحاث التي أدارها النقاد العرب ، حول المعنى وما يمكن أن يتصل به من داخل العملية الشعرية وخارجها ، ظهرت لهم مقاييس كثيرة لنقد المعاني الشعرية ، تداولوها فيما بينهم ، وحاولوا على نواحيها تقدير ما بدا لهم من القيم الكامنة في المعاني .

والحقيقة أن عملية استخلاص كل مقاييس نقد المعنى من كتب التراث ، ثم فحص هذه المقاييس فحصا نقديا متأنيا ، عملية لا يمكن أن تؤتي ثمارها الا من

(١) انظر : النقد اللغوي عند العرب : د . نعمة رحيم الحزاي ، ص ٣٧٤

(٢) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : د . بدوي طبانة ، ص ٣٦٤

(١)

خلال دراسة نقدية خاصة . لاسيما أن مسألة المعنى فى النقد العربى ، مسألة شائكة ، تكمن خلف كبريات المشكلات النقدية ، وتتصل بها من قريب أو بعيد ، فهى تمثل جانبا من مشكلة اللفظ والمعنى ، كما تتصل بمشكلة السرقات ، ومشكلة الاعجاز فى القرآن الكريم ، الى غير ذلك .

وعلى الرغم من ذلك كله فان بإمكاننا أن نلصق فى هذا التمهيد أبرز مقاييس نقد المعنى ، وأكثرها تداولاً بين النقاد العرب ، خاصة فيما يتعلق بنقد كبار شعراء العربية . ونعنى بذلك مقياسى الابداع والتقليد ، والصواب والخطأ .

#### ١ - مقياس الابداع والتقليد :

يتكون هذا المقياس من شقين ، الابداع ، والتقليد . والذى يهمنا فى هذا المقام هو الابداع فحسب . أما التقليد فانه يلخص قضية بكاملها ، تلك قضية السرقات الأدبية .

(٢)

رحب النقاد كثيرا بالشاعر المبدع ، الذى تتصف محانيه بالابتكار والأصالة . وربما كانت خاصية الابداع وحدها كهيئة عند بعض النقاد ، بأن تقدم شاعرا من عداد الشعراء على قطاع كبير من زملائه . وبهذه الخلطة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لأن الذى فى شعره من دقيق المعانى ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه ، وبديع الحكمة ، فوق ما فى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والاسلام . . . .

(٣)

ومن هذا المنطلق تتبع النقاد المبدعين من الشعراء ، وأشادوا بهم . وقسود اشتهر أبوتام فى هذا الجانب شهرة واسعة ، فهو عند الغالبية من النقاد أكثر

---

(١) على الرغم من الجهد الذى بذله د . أحمد بدوى رحمه الله فى مقاييس نقد المعنى ، فهو جهد أولى ، يقف عند حدود جمع المادة . انظر كتابه : أسس النقد الأدبى عند العرب ص ٣٦٨ وما بعدها .

(٢) نظرا لاتساع القول فى السرقات ، فقد خصصنا لها فصلا مستقلا .

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٠

(١)

الشعراء المولدين معاني وتوليدا . وان كان ابن رشيقي القيرواني خاصة يخالفهم في هذا ، ويذهب الى أن ابن الرومي أولى بالتقدمة من أبي تمام . وكما يذكر النقاد أبا تمام وابن الرومي ، يذكرون أيضا أبا الطيب المتنبي ، فهو من عداد الشعراء المبدعين الذين اقتدروا على المعاني وتوسعوا فيها .  
(٢)  
(٣)

على أن الملاحظ هو أن موقف النقاد العرب من مسألة الابداع في الشعر لم يوجه توجيهها سليما ، بل انها لا تخلص من بعض المظاهر السلبية .

ولعل أول ما يمكن ملاحظته في هذا الجانب هو ترمت النقــــاد وتشددهم ، بحيث انحصر ابداع كبار الشعر في أبيات قليلة ، بل انحصر في أبيات معينة . وحسبنا أن أبا تمام الذي اعترفت له الغالبية بالابداع والأصالة ، يدور ابداعه في حدود عشرين بيتا ، هذا عند الموسعين عليه ، وربما زعم البعض أن ابداعه لا يتجاوز ثلاثة أبيات فقط . فاذا كان هذا حال أبي تمام رائد الابداع في الشعر العربي ، فما هو حال سائر الشعراء ؟ ١٢ .  
(٤)  
(٥)

وأغلب الظن أن تشدد النقاد في هذا الجانب لا يرجع على وجه العموم الى سوء انصاف النقاد وتعصبهم ضد الشعراء ، وانما يرجع الى سوء فهمهم لمعنى الابداع أو الأصالة في الشعر . فالأصالة

- 
- (١) انظر العمدة : ج ٢ ص ٢٤٤  
(٢) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٢٤٤  
(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ١٠٢  
(٤) انظره المثل السائر : ج ٢ ص ٢٢  
(٥) انظره العمدة : ج ٢ ص ٢٤٤

عندهم ذات مستويين ، الأول (الاختراع) ، والثاني (الابداع) وتعريف الأول : " هو ما لم يسبق اليه قائله ، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره ، أو ما يقرب منه " . وتعريف الثاني : " ٠٠٠ اثيان الشاعر بالمعنى المستطرف ، والذي لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع " . والفرق الذي وضعه ابن رشيق القيرواني بين هذين المستويين أو هذين الاصطلاحين ، هو (١)  
(٢)  
(٣)  
أن الاختراع للمعنى ، والابداع للفظ . والحقيقة أنه فرق لا يوضح المسألة بقدر ما يزيدا تعقيدا .

على أن المهم في الأمر ليس الفرق بين هذين المصطلحين ، إنما المهم هو أن كلا المصطلحين على درجة عالية من الصلابه بحيث يتنافى معناهما مع معنى الابداع الفني أو الأصالة الفنية بالمعنى الصحيح . إذ ليس الابداع الفني في الشعر هو ذلك الجديد المطلق ، أو ذلك الذي لم تجر العادة به ، كما سبق الى وهم القدماء . ذلك أن " الابداع المطلق شيء لا وجود له ، بل ان غاية الابداع هي اخراج الفكرة في معرض جديد بعد أن يضاف عليها الشاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديدة باسمه وعبقريته " . فليس هناك إذن أى لون من ألوان التناقض ، بين أصالة الشاعر وما يستفيدة من الآخرين ما دام أن هذه الاستفادة لا تطغى على شخصيته ، ولا تحجب وجهه ورؤيته . بل ما زال كبار النقاد

---

(١) انظر : العمدة : ج ١ ص ٢٦٢

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٦٥

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٦٥

(٤) مشكلة السرقات في النقد العربي : د . محمد مصطفى هدارة ، ص ٣٠١

المعاصرين يؤكدون على أن " أكثر الكتاب أصالة هو الى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة ، وبؤرة للتيارات المعاصرة ، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته . فلكي نميزه - أى نجده هو نفسه - لابد من أن تفصل عنه كمية كبيرة من العناصر الخريبة . يجب أن نعرف ذلك الماضي المتدفق فيه ، والحاضر الذى تسرب اليه ، فعندئذ نستطيع أن نستخلص أصالة الحقيقة ، وأن نقدرها ونحددها " .<sup>(١)</sup> ولا شك أن النقاد العرب لم يفهموا الأصالة على هذا النحو الصحيح ، والا لما انحصرت مظاهر الابداع عندهم فى القليل جدا من الأبيات . ولما اتسع تبعها لذلك باب السرقات بحيث لم يكف أن يعزى منه شاعر قديم أو محدث .

والى جانب تشدد النقاد فى دعوى الابداع الفنى ، اثار اضطرابهم فى فهمه على النحو الصحيح ، هناك مظهر آخر يدل على قصور موقفهم ازاء الابداع الفنى فى الشعر هذا المظهر يتصل بضيق نظرة النقاد القدماء الى الابداع الفنى فى الشعر . فقد اقتضت الغالبية منهم على تتبعه والنظر اليه فى حدود ( البيت ) فقط ، ولم تتسع نظرهم لكى تشمل القصيدة وحقيقة الابداع فيها ، ومدى ما تنطوى عليه من أصالة ، سواء فى قيمها الجمالية الداخلية ، أو فى موحياتها الخارجية . هذا مع أن القدماء أنفسهم كانوا كثيرا ما يتبهنون

---

(١) منهج البحث فى الأدب : لانسون ، ص ٤٠٠ ( مطبوع فى نيزيل النقد المنهجي عند العرب للدكتور محمد مندور ) .

الى الابداع على مستوى فن من فنون الشعر، كالغزل عند شاعر معين، والرباع  
(١)  
عند آخره، والمديح عند ثالث، والهجاء عند رابع وهكذا.

ويغلب على الظن أن الدافع خلف ضيق نظرة القدماء الى الابداع  
يرجع الى فهم استقلال البيت في القصيدة، كما يرجع الى الجزئية التي  
طغت على أذهان القدماء. وهي ظاهرة لسها كثير من الباحثين.  
(٢)

## ٢- مقياس الصواب والخطأ :

اهتم النقاد العرب بصواب المعنى اهتماما بالغاً " ... لأن المدار  
بعد على إصابة المعنى، ولأن المعانى تحل من الكلام محل  
الأبدان، والالفاظ تجري معها مجرى الكسوة، ومرتبطة  
(٣)  
أحدهما على الأخرى معروفية ".

ومن هذا الاهتمام بالمعنى وبأهمية صوابه أسرف النقاد  
في تطبيق مقياس الصواب والخطأ على معانى الشعر، وحسبنا  
أن أباهلال العسكري وحده، كتب ما ينوف على ستين صفحة  
(٤)  
كلها في تخطئة معانى الشعر.

على أن المهم في الأمر هو ما هي صواب المعنى، أو بعبارة  
مضادة ما هي الأخطاء التي حذر منها النقاد العرب، ورأوا فيها  
ما يمكن أن يعكس صفو المعنى ؟

إن أخطاء المعانى كما هي مبثوثة في كتب النقد العربى،  
أنواع كثيرة، وصور مختلفة. ومعنى ذلك أن هناك أكثر من نافذة  
أطل منها الناقد العربى على المعنى الشعرى، وحكم بالخطأ على ضوئها.

- (١) لايعنى هذا بالضرورة أن نظرة القدماء الى الابداع على مستوى فنون  
الشعر، هي نظرتهم نفسها الى الابداع على مستوى البيت.
- (٢) انظر: النقد الجمالى: روزغريب، ص ١٤٧. وانظر أيضا: النقد  
اللغوى عند العرب، ص ٤١٨.
- (٣) الصنائع، ص ٧٥.
- (٤) انظر: المصدر نفسه ص ٧٥ وما بعدها.



على أن المشكلة التي يمكن أن تواجه الباحث في هذا الجانب ،  
هي أنه ليس بين القدماء اتفاق أو شبه اتفاق على نوعية أخطاء  
المعاني وحصرها . ولهذا السبب فإن أي تصور واضح لمقياس  
الصواب والخطأ في النقد العربي ، يعني استقراء الشرائح النقدية  
التطبيقية استقراء دقيقا ، ثم اكتشاف المبدأ العام ، أو المخطط  
الأول الذي يلخص جوانب هذا المقياس .

وبعد الاستقراء الدقيق لطبيعة أخطاء المعاني كما صورتها كتب  
النقد العربي ، يمكننا القول بشيء من الثقة ، بأن الناقد  
العربي كان يلجأ في الحكم بالخطأ على المعنى إلى ثلاثة معايير ،  
١- اللفظة . ٢- التصور العقلي . ٣- الحقيقة الخارجية .

١- فاما من حيث اللفظة ، فإن الناقد القديم يحكم بالخطأ على المعنى  
حينما تعجز اللفظة عن التعبير عنه تعبيرا دقيقا . مثال ذلك تخطئة  
الأمدي لأبي تمام في قوله عن الدهر :

فلو ذهب سنات الدهر عنه

وألقي عن مناكبه الدثار

لعدل قسمة الأرزاق فينـا

ولكن دهرنا هذا حـمار

حكم الأمدي بخطأ المعنى في البيت الأول ، وذلك لأن " قوله :  
( وألقى عن مناكبه الدثار ) لفظ رديء ، وليس من المعنى الذي  
قصد به في شيء " ، وصد ر البيت لائق بالمعنى ، فلو كان اتبعه  
بما يكون مثله في معناه بأن يقول : فلو ذهب سنات الدهر  
عنه ، واستيقظ من رقدته ، أو انتبه من نومه ، أو انكشف

(١)

الخطأ عن وجهه ، لكان المعنى بمضى مستقيماً . . . ويتضح من هذا اللون النقدي أنه يعالج المعنى من جهة اللغة ، بل يلح على الجانب اللغوي الحاحاً لا يخلو من سوء فهم وارتباك ، حيال معنى اللغة في الشعر ، وأنها ذات مستوى جديد يخالف مستواها الأول في الشعر ، فاللغة في الشعر تنطوي على فاعلية ونشاط خيالي خلاق ، يجعل المعاملة معها على نحو معاملة الأمدى لبيت أبي تمام قاصرة بل دون المستوى اللائق والمطلوب .

(٢)

والواقع أن تخطئة المعنى من زاوية اللغة ، أي من حيث التدقيق في لغة الشعر ، والنظر إلى كل لفظة في حد ذاتها ، دون ادراك معنى ( السياق ) - لون من ألوان النقد الشائع عند النقاد العرب . وهو نقد فاسد على كل حال . وقد تنبه إلى فساد هذا اللون من النقد ، وسوء أثره ، كثير من الباحثين .

(٣)

٢- وأما من حيث التصور العقلي : فقد حكم الناقد القديم العقل في الشعر تحكيماً بالغاً . بل اتنا نجد أن فكرة ( المعقول ) عند القدماء هي أفضل ما يمكن أن يستقر عليه المعنى في الشعر . فكل ما جاوز ( المعقول ) حكم النقاد بخطئه ، لأنه في نظرهم ( افراط ) أو ( غلو ) .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٣٥

(٢) لنا وقفة أطول مع هذا اللون من النقد ، حينما تحين دراسة آراء النقاد في معاني شعر البحتری .

(٣) انظر على سبيل المثال : نظرية المعنى في النقد العربي . د . مصطفى ناصف ، ص ٧٥ . وانظر أيضاً : الصورة الفنية : د . جابر عصفور ، ص ١٤٢

ومثال ذلك قول بكر بن النطاح في مدح أبي دلف :

لوصال من غضب أبو دلف على

بيض السيوف لذبن في الأغصان

فهذا البيت ونحوه من المعاني التي خطأها القدماء ، لما في معناه

(١)

من غلو وإفراط ، لا يقبلهما العقل . وكما يرفضون هذا النمط من

المعاني الذي يتجاوز المعقول تجاوزاً بيناً ، ويذهب في المغالاة شوطاً

بعيداً ، يرفضون كذلك تلك المعاني التي تقصر عن بلوغ الحد المعقول

من المعاني ، مثال ذلك قول كثير :

ما روضة في الحزن طيبة الثرى

يمج الندى حوزانها وعرارها

باطيب من أردان عزة مهننا

وقد أوقدت بالمدل الرطب نارها

فكثير كما يرى أبو هلال قصر في هذا المعنى ، " لأنه لم

يأت باحسان فيما وصف من طيب عرق المرأة ، لأن كل من تجمر

(٢)

بالعود طابت رائحته " . ومن خلال بيت بكر بن النطاح ، ويتبين

كثير نكشف معقولة المعنى التي سيطرت على أذهان النقاد ، فهي

حد وسط من القصد والاعتدال ( لا إفراط ولا تفريط ) .

والحقيقة أن احتكام الناقد القديم إلى معيار التصور العقلي

لم يقف عند حد المطالبة بـ ( معقولة ) المعنى فحسب ، بل أعمق

(١) انظر : عيار الشعر : ص ٤٨ . والموشح : ص ٢٨٣

(٢) الصناعتين : ص ١٠٣

بعض النقاد في الثقة بمقيار العقل امعسانا كان له أسوأ الأثر في التمهيد  
لبعض التصورات المنطقية ، وتحكيمها في الشعر ، وما مطالبة النقـاد  
(١) (٢) (٣)  
بضرورة ( صحة التقسيم ) ، و ( صحة المقالات ) ، و ( صحة التفسير ) ،  
(٤)  
وشجب الاستحالة ، والتناقض ، الا مظهر من مظاهر تحكم العقل ،  
وتوسله بالمنطق في الحكم على معاني الشعر .

٣- وأما من حيث الحقيقة الخارجية : فقد حكم القدماء الحقيقة  
الخارجية في معاني الشعر تحكيما لا يقل هوادة عن تحكيم العقل ،  
فلقد حكم نقادنا الأوائل بالخطأ على كل معنى لا تثبت صحته على  
محك الواقع الخارجى ، أو الحقيقة الخارجية . مثال ذلك انتقادهم  
لقول أبى نواس في وصف الأسد :

كان عينيه اذا نظرت \* بارزة الجفن عين مخنوق  
فقد حكموا بخطئه في هذا البيت ، لأن عينى الأسد في حقيقة  
(٥)  
الأمر ، غائرتان ، وليستا جاحظتين .

والحقيقة أن أبسط نظرية شعرية يمكنها أن تسخر من تحكيم  
الواقع العقلى ، والواقع الخارجى في الشعر . ذلك أنه " اذا كان  
الانتاج الفنى شاعريا أو متصفا بالشاعرية ، فلا يمكن أن يكون هذا  
الانتاج متصفا بأنه عملى أو تجريبي ، لأنه عمل فنى مستقل . . . .  
فليست الفنية الأدبية من الحكمة العملية التى تجرى بها الحياة ،  
(٦)  
لأن تجربتها من الأديب نفسه لا من الواقع " . ومعنى ذلك أن الشعر

(١) انظر : نقد الشعر : ص ١٩٤ (٢) انظر : المصدر نفسه : ص ١٩٦

(٣) انظر : المصدر نفسه : ص ١٩٧ (٤) انظر : المصدر نفسه : ص ١٩٩

(٥) انظر : العمدة : ج ٢ ص ٢٤٠ (٦) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان : ص ٥١

عمل ذاتي ينبعث من الواقع النفسي للشاعر ، وليس له غاية خارج  
(١)  
ذاته ، وإنما غايته تكمن في " الرغبة في اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها " .  
وعلى هذا الأساس يصبح الواقع النفسي للشاعر هو أقرب الطرق  
وأسلمها إلى الشعر ، ويصبح معيار الشعر هو الصدق الفني  
القادر على خلق استجابة نفسية لدى المتلقى أو الناقد ، وليس  
(٢)  
" الفهم الثاقب " ، كما وقر في أذهان القدماء .

على أن الملحوظة التي لا يصح إغفالها هو أن شعرنا العربي  
(٣)  
في صورته التقليدية العامة لم يحقق معنى ( التجربة الشعرية )  
وما تنطوي عليه من عمق المعاناة وفردية الشعور ، بحيث يمكن للناقد  
القديم أن يستغنى عن مقاييس العقل والواقع ، ويستبدل بها مقياس الصدق  
الفني ، وما يؤدي إليه من فحص العالم الداخلي للشاعر .

- 
- (١) الصورة الفنية : ص ١٤٥  
(٢) انظر عيار الشعر : ص ١٤ . وانظر أيضا : سر الفصاحة : ص ٢٧٦  
(٣) التجربة الشعرية هي " الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها  
الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عمق شعوره  
واحساسه " . وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي واحساس فني ،  
لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور  
الآخرين لينال رضاهم ، بل أنه ليفذي شاعريته بجميع الأفكار النبيلة ،  
ودواعي الايثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة ، وأصول  
المروءة النبيلة ، وتشف عن جمال الطبيعة والنفس " . النقد  
الأدبي الحديث ، غنيمي هلال : ص ٣٨٤ .

لقد ظل الشعر العربي - عند غالبية الشعراء - يرسف في قيود  
الصنعة بالمعنى الفلسفى ، أى القدرة على احداث عمل سبق تصوّر  
من قبل بواسطة فعل ، يخضع لتأثير العقل وتوجيهه الواعى .  
وعلى أساس هذا التصور للعملية الشعرية ، فان موقف الشاعر من  
شعره هو موقف الصانع من مادة صنعته ، كموقف النجار من الخشب ،  
أو الصائغ من الفضة .<sup>(١)</sup> ومثلاً أن النجارة أو الصياغة حرفية ،  
لا تحتاج الى أكثر من المران والتدريب ، فكذلك العملية الشعرية هى  
الأخرى حرفية يمكن التأتى إليها بالتدريب والمهارة ، بل هذا ما صح  
به بعض النقاد .<sup>(٢)</sup>

ولا نحب أن نطيل فيما يمكن أن يترتب على تصور العملية الشعرية  
بهذه الصورة من مواقف نقدية . . . ويكفى أن نقول بأن جريان  
الشعر العربى على هذا النحو ، انما كان يمثل انسجاماً وتوافقاً  
مع معايير النقد العربى ، ومع تصورات النقاد . ولعل فى مقدمة  
تلك المعايير معيار الصواب والخطأ ، وربط الشعر بالعقل والواقع .

---

(١) انظر : الأسس الفنية للنقد الأدبى : عبد الحميد يونس ، ص ٦٢  
وما بعدها .

(٢) انظر : نقد الشعر : ص ١٣

(٣) انظر : اعجاز القرآن : ص ١١١

### معانى شعر البحتري

١- معانيه على ضوء مقياس الابداع :-

ان أفضل ما يتجلى فيه ابداع البحتري ، هو فن الوصف  
(١) (٢)  
فهو الفن الذى اشتهر به ، وجاء فيه بأجود الشعر .  
وفن الوصف فى عرف النقد العربى فن واسع ، هذا ان لم  
يكن أوسع فنون الشعر قاطبة ، بل ان " الشعر - الا أقله -  
(٣)  
راجع الى باب الوصف ، ولا سبيل الى حصره واستقصائه " . ومهما  
يكن اتساع فن الوصف ، فقد حاول القدماء التماس ابداع البحتري  
فى أكثر من باب من أبواب فن الوصف عنده .

أ - ابداعه فى وصف الطبيعة :

نجد فى هذا الجانب ملاحظات مهمة ، لا سيما عند عبد الله  
ابن المعتز ، فهو من أوائل النقاد الذى تنبهوا الى ابداع البحتري  
فى وصف الطبيعة . يقول : " لو لم يكن للبحتري من الشعر -  
الا قصيدته السينية فى وصف ايوان كسرى - فليس للعرب سينية  
(٤) (٥)  
مثلا - وقصيدته فى وصف البركة :

ميلوا الى الدار من ليلى نحيها

نعم لنسألها عن بعض أهليها

... وقصيدته فى ابن دينار التى وصف فيها مالم يصفه أحد قبله ،  
(٦)  
وهى التى أولها :

- 
- (١) انظر : العمدة : ج ٢ ص ٢٩٥
  - (٢) انظر : معجم الأدباء : ج ١٩ ص ٢٤٥
  - (٣) العمدة : ج ٢ ص ٢٩٤
  - (٤) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحتري : ج ٢ ص ١٥٢
  - (٥) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحتري : ج ٤٣ ص ٢٤١٤
  - (٦) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحتري : ج ٢ ص ٩٨٠

## الم تر تغليس الريح المبكر

وما حاك من وشى الرياض المنشـ

(١)

ووصفه حرب المراكب فى البحر - لكان أشعر الناس فى زمانه . . . . .

ويكتسب نقد ابن المعتز هذا أهميته من جانبين رائعين .

الأول : اتساع نظرة هذا الناقد الى الابداع فى الشعر . فقد استطاع أن يلحظه على مستوى القصيدة ، بل حدد لنا قصائد معينه كما رأينا ، أمكنه أن يدرك فيها حقيقة ابداع البحرى وتفوقه بها على شعراء عصره .

الثانى : نفاذ حس الناقد ، وروعة ذوقه فى نقد الشعـ . فعلى الرغم من أن رأى ابن المعتز فى تفضيل هذه القصائد قيل فى القرن الثالث الهجرى ، فقد احتفظ بقيمتها على طول العصر القديم ، خاصة فيما يتعلق بالسينية . فقد قال عنها الامـدى فيما بعد : " وما زلت أسمع أهل العلم بالشعر ، يقولون : انهم لا يعرفون (٢) سينية أجود منها " . وقد لا نبأخ اذا قلنا اننا الى اليوم - على حد علمنا - لا نعرف سينية عربية أجود منها . وأما قصيدة وصف البركة فعلى الرغم من جودتها ، وابداع البحرى فيها فهى لم تبلغ مستوى السينية . وأما القصيدة الثالثة ، أو قصيدة وصف المراكب فى البحر ، فأكبر الظن أن ابداع البحرى فيها يكمن فى طرافة استيحاء موضوعها من معركة لا تدور رحاها على اليابسة ، وانما فى عرض البحر ، وعلى أثباج الموج ، ولا يقتتل فريقاها على ظهور الخيل ، بل يتراشقان بالنار من داخل السفن والمراكب . وهذا موضوع طريف ، لم يسبق اليه البحرى من قبل ، كما نبه ابن المعتز ، على الرغم من

(١) أخبار البحرى : ص ٧٢ - ٧٣

(٢) الموازنة المخطوطة : ١٦ (١)



أن العرب خاضوا معارك البحر ، وتمرسوا بها قبل عصر البحترى<sup>(١)</sup>  
وببدو أن تفرد البحترى بهذا الموضوع ، قد ظل كما هو عليه دون أن  
يشاركه فيه شاعر آخر ، لاسيما أن أبا هلال العسكري يقول :  
" ولم يصف أحد من المتقدمين والمتأخرين القتال في المراكب  
الا البحترى " .<sup>(٢)</sup> فهذا تأكيد يشمل على الأقل العصور التي  
ازدهمت بكبار الشعراء ، وازدهر فيها الشعر العربي .

والى جانب القصائد الثلاث التى أشار إليها ابن المعتز ، تبرز  
قصيدة البحترى التى وصف فيها الريح . فقد تنبه الثعالبي  
الى قيمتها ، وذكر منها قوله :<sup>(٣)</sup>  
أتاك الريح الطلق يخال ضاحكا

من الحسن حتى كاد أن يتكلم  
وقد نبه النيروز فى غلس الدجى  
أوائل ورد كن بالأمس نوم  
فمن شجر رد الريح لباسه  
عليه كما نشرت بردا منمنما  
أحل وأبدى للعيون بشاشة  
وكان قذى للعين ان كان محرما  
ورق نسيم الراح حتى حسبه  
يجىء بأنفاس الأحبة نعمة

(١) انظر : شعر الحرب فى أدب العرب : د . زكى المحاسنى ص ٢١٦

(٢) ديوان المعاني : ج ٢ ص ٦٣

(٣) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحترى : ج ٤ ص ٢٠٨٧

وقد نالت هذه القطعة إعجاب الثعالبى ، وعلق عليها بقوله :  
(١)  
” وناهيك به فى الاطراب ” . وعلى الرغم من استجابة هذا  
الناقد للوحة الريبى التى تأنقت ريشة البحترى فى رسم ملاحظها  
واحساسه بروعة الابداع الفنى فيها ، فان تعليقه هذا لا يفسى  
بجمال هذه القطعة ، ولا يكاد يفصح عن حقيقة ما تنطوى عليه  
من ابداع شعري . والواقع أنه ما كان للثعالبى ولا لغيره من القدماء  
أن يدرك الملاح الجديدة التى توهم البحترى لأن يكون فى مقدمة  
المبدعين بسبب قطعته هذه . ذلك أن الشعر العربى قد ألف  
نزعة الوصف الخارجى ، والتقييد بقيوده وحرفياته ، التى سافها  
النقاد العرب على اختلاف مشاربهم فى نقد الشعر . بل انهم  
اتخذوا من هذه النزعة العقيمة معيارا صادقا لفن الوصف ،  
وعبقرية الشاعر الوصف . فأبرع الشعراء فى اعتقادهم هم  
” . . . من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ،  
ثم بأظهرها فيه ، وأولاهها حتى يحكيه بشعره ، ويمثله  
(٢)  
للحسن بنمته ” .

وانا كان الشعر ونقده كلاهما قد ألف نزعة الوصف الخارجى ،  
وتصويره تصويرا آليا . فقد جاءت قطعة البحترى هذه على  
نقيض هذا المبدأ ، حينما تجاوزت الواقع الخارجى وقبضته  
الحكمية ، وولجت الواقع النفسى ، وهو واقع أعمق وأرحب ، وألصق  
بالشعر وطبيعته . كما أنه أدل على عمق المعاناة الشعرية .

---

(١) من غاب عنه المطرب ( مخطوطة المدينة المنورة ) ص ٦  
(٢) نقد الشعر : ص ١١٨ . وانظر : العمدة : ج ٢ ص ٢٩٤ وانظر  
: منهج البلغاء : ص ١٢٠ .

وصدق التعبير عنها .

لم ينقل البحترى فى قطعة الريح أوصافا ظاهرة جامدة  
لجمال الطبيعة ، كان يصف لنا الأزهار ، والطيور ، وجدول المياه  
والمرج الخضراء ، وما الى ذلك من مظاهر جمال الريح الطبيعى .

تلك المظاهر التى يكاد يتساوى غالبية الناس فى ادراكها ، والاحساس  
بجمالها - لم ينقل البحترى نقلا مباشرا ، وانما فزع السى  
واقعة الذاتى ، عالم الوجدان والرغائب الانسانية .

واستمد من هناك طلاقة الريح ، وخيلاء ، ، وبهجته ، وكل  
ما من شأنه أن يوحى بتفاوت الانسان فى شخص الشاعر ، واحساسه  
العميق بما حوله من جمال . بل ان الريح عند البحترى ، كاد  
يرتفع الى مرتبة الرمز الشعرى ، لكى يجسد الحياة المتجددة  
فى الطبيعة ، وما يمكن أن يوحى به كل دور من أدوارها من  
معان حكيمة تجد وقعها فى النفس الانسانية الشاعرة .

ولا شك أن تجربة البحترى فى وصف الريح كانت من العمق  
والمعاناة الفنية ، بحيث انعكست آثارها الواضحة فى جماليات  
القصيدة ، ووسائل أدائها الفنى . ولعل ذلك واضح من مفردات  
القطعة ... وتراكيبها . ففى مفرداتها : الريح - يختال -  
النيروز - الأمس - نوما - لباسه - النسيم - الراح - الأنفاس .  
وهى ألفاظ شاعرية ورقيقة وموحية . وفى تراكيبها : كاد أن يتكلما -  
نبه النيروز - كن بالأمس نوما . ومثل هذه التراكيب تكمن فيها  
علاقات جديدة مشبعة بالظلال النفسية ، الدالة على عمق المعاناة  
وفردية الشعور .

ان هذا التحول من مبدأ الواقع الخارجى فى الوصف ، الى  
مبدأ الواقع النفسى ، وأثر هذا التحول على نشاط اللغة  
الشعرية ونموها فى أجواء جديدة - هو الجديد عند البحثى  
فى هذه القصيدة . وهو الابداع الفنى فى الشعر فى أجمل مظاهره ،  
وفى أسس معانيه .

وكما نوه القدماء بابداع البحثى فى وصف الطبيعة الساكنة ،  
نوهوا كذلك بابداعه فى وصف الطبيعة المتحركة ، لاسيما فى  
وصف الخيل .

ففى هذا المجال يرى الامدى أن البحثى فى وصف الخيل ،  
" أشعر من أبى تمام وغيره من شعراء زمانه " .<sup>(١)</sup> ويتكرر هذا  
الموقف نفسه عند أبى هلال العسكري الذى يذهب الى  
أن البحثى : " أوصف المحدثين للخيل ، وأكثروا اجادة فى  
نعتها " .<sup>(٢)</sup> والحقيقة أن هذين الرايين وجهة نظر لا يستهان  
بها فى تأكيد ابداع البحثى فى موضوع وصف الخيل ، وتفوقه  
فيه على شعراء زمانه .

على أن هذا الموقف النقدى الذى تمسك به هذان الناقدان  
يقابله موقف آخر يكاد يكون على النقيض منه . وزعيم هذا  
الموقف هو أبو بكر الباقلانى ، الذى يبدو أنه لا يعتد  
بابداع البحثى فى وصف الخيل ، بل يضعه فى مجال أقرب

(١) الموازنة المخطوطة : ١١٨ (ب)

(٢) ديوان المعاني : ج ٢ ص ١١٥

الى التقليد منه الى الابداع . فهو يقول عن البحترى ومكانته  
فى وصف الخيل : " ولو تتبعنا أقاويل الشعراء فى وصف الخيل ،  
علمت أنه ( البحترى ) وان جمع فأوعى ، وحشر فنادى ، ففيهم  
من سبقه فى ميدانه ، ومنهم من ساواه فى شأوه ، ومنهم من  
داناه . فالقبيل واحد ، والنسيج متشاكل " .  
(١)

والواقع أن الباقلانى لم يصح بهذا الرأى الا بعد أن أجهد  
نفسه اجهادا ، فى دراسة قطعة من جيد وصف الخيل  
عند البحترى . وهى القطعة الموجودة فى قصيدة البحترى  
المشهورة ، التى مطلعها :  
(٢)

( أهلا بذلكم الخيال المقبـل )

ولكى نصل الى رأى قريب الى الانصاف فى قضية ابداع البحترى  
فى وصف الخيل التى ظهرت أمامنا الآن كقضية خلافية ، أو موطن  
شك من البعض ، كالباقلانى - لا بد لنا من الوقوف على شئ من نقد  
الباقلانى التفصيلى ، لقطعة البحترى تلك . ذلك أن نقد الباقلانى  
الذى سوف نعرض له ، يمثل حيثيات الحكم النهائى الذى طالعنا به  
آخفا . أو بعبارة أخرى هو الوسائل النقدية التى توصل على  
ضوئها الى رأيه الأخير فى وصف البحترى للخيل . ذكر الباقلانى  
من وصف البحترى للفرس قوله : -

وأغر فى الزمن البهيم محجل

قد رحى منه على أغر محجل

---

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٣٢

(٢) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحترى : ج ٣ ص ١٧٤١

كالهيكل المبني الا أنـه

فى الحسن جاء كصورة فى هيكـل

وانى الضلوع يشد عقد حزامه

(١)

يوم اللقاء على معم مـخـول

(٢)

أخواله للرستميين بفـارس

وجدوده للتبعيين بموكـل

يهوى كما تهوى العقاب وقد رأت

صيدا وينتصب انتصاب الأجدل

(٣)

متوجس برقيقتين كأنـما

تريان من ورق عليه موصل

ما ان يحاف قذى ولو أوردتـه

(٤)

يوما خلائق حمدويه الأحـول

ذنب كما سحب الرداء يذب عن

عرف ، وعرف كالقناع المسبـل

(٥)

جذلان ينفض عذرة فى غـيرة

(٦)

يققق تسيل حجولها فى جنـدل

تتوهم الجوزاء فى أرساغـه

والبدر فوق جبينه القهـل

ثم ادار الباقلانى نقده على هذه الأبيات العشرة • وترك

عشرة أبيات أخرى كلها خالصة لوصف الفرس • ذلك أنه يرى

(١) معم : كريم الأعمام ، مخول : كريم الأخوال •

(٢) الرستميين : نسبة الى رستم ، والتبعيين نسبة الى تبع • وموكل : اسم موضع فى اليمن •

(٣) رقيقتين : وصف للاذنين •

(٤) حمدويه الأحول : عدو المدوح •

(٥) العذرة : الشعر الذى على كاهل الفرس •

(٦) يققق : خالصة البياض •

أن هذا الباقي ، لا يعدو أن يكون " . . . حسنا مقولا ، وبديعا  
(١)  
منقولا ، أو يكون متوسطا الى حد لا يفوت طريقة الشعراء " .  
والحقيقة أن الباقلاني في نقده الذي توجه به الى هذه  
الآبيات المذكورة ، قد أطل وأسرف اسرافا بالغا . الأمر السندى  
يجعل متابعتة في هذا النقد خطوة بخطوة اسرافا آخره  
قد لا يقل عن ذلك الاسراف شناعة وسوء تقدير . على أن الأمر  
الذي تجدر ملاحظته هو أن نقد الباقلاني هذا لا ينطوي على  
أية ملاحظات فنية ، تشير الى فطنته في الفهم - رغم شهرته  
بهذا - أو تميز في الذوق ، أو حتى احساسه بخطورة الموقف  
(٢)  
النقدى ، خاصة اذا كان هذا الموقف تجاه شاعر مجل ، كالبحرئى .  
بل على العكس من ذلك ان الباقلاني يعكس في نقده هذا سوء  
الفهم ، وفساد الذوق . . . في آن واحد .

وعلى سبيل التمثيل تأمل نقده للبيت الخامس من قطعة  
البحرئى في وصف الفرس :

يهوى كما تهوى العقاب وقد رأت

صيدا وينتصب انتصاب الأجدل

يحكم الباقلاني على هذا البيت بأنه بيت صالح ، الا أنه  
يحزنه أن يظل هذا الحكم على اطلاقه . فالبيت في نظره  
(٤)  
منقول . ويبدو أن النقل هنا في حدود المعنى ، اذ لو كان هناك  
سرقة واضحة لما تردد الباقلاني في التصريح بذلك ، ولأمكنه  
أن يضع أيدينا على مصدر البيت الحقيقي .

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٢٢

(٢) انظر : مقلة اعجاز القرآن : ص ٥٠ - ٥١

(٣) نيه حازم القرطاجنى على أهمية التروى في نقد كبار الشعراء  
خاصة ، وحمل كلامهم على التخريج الملائم ما أمكن ذلك . انظر

منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ص ١٤٣

(٤) انظر اعجاز القرآن : ص ٢٢٩

وليس هذا هو المهم ، انما المهم هو نقده للصورة الفنية  
 فى البيت . فهو يتكرر صفة الانقضاخ للفرس ، ويقول : " . . . .  
 الهوى يذكر عند الانقضاخ خاصة ، وليس للفرس هذه الصفة  
 فى الحقيقة ، الا أن يشبه حده فى العدو بحالة انقضاخ  
 البازى والعقاب ، وليست تلك الحالة بأسرع أحوال طيرانها " .  
 (١)  
 والواقع أن صفة الانقضاخ للفرس صفة حقيقية ، لا يستطيع  
 أن يتكرر لها الباقلانى ، لاسيما وقد جاءت فى الشعر  
 الجاهلى . وعلى هذا فانه لا معنى لاستدراك الناقد .  
 (٢)  
 لأن الباحث لا يريد أن يرسم فى هذه الصورة حال الفرس ،  
 وهى فى أقصى حدود سرعتها ، كما قد سبق الى الوهم  
 فى الوهلة الأولى . ولو أراد الشاعر هذا المعنى لما عبر  
 بلفظ ( الهوى ) الذى يطابق فى المعنى لفظ ( الانقضاخ ) .  
 بل كان الوجه الأمثل هو أن يعبر عن ذلك بلفظ مناسب  
 مثل ( يجرى ) أو ( يمر ) أو نحو ذلك مما تعود عليه  
 الشعراء ، حينما يريدون التعبير عن حال الفرس وهى فى  
 عشوان سرعتها .  
 (٣)

ولاشك أن ذهنية الباقلانى وطغيانها عليه ، من حيث اعتقاده  
 أن هدف هذه الصورة الفنية عند الباحث ، هو تحقيق  
 صفة ايجابية ( نفعية ) للفرس ، كالدلالة على قوة سرعتها

(١) انظر اعجاز القرآن : ص ٢٢٩  
 (٢) من هذا قول هنترة فى وصف فرسه :  
 فعليه اقتحم الهياج تحكما \* فيها وأنقض انقضاخ الأجدل  
 انظر : الطبيعة فى الشعر الجاهلى ، د . نوري القيسى : ص ١٨٦  
 (٣) يعتبر شعراء الجاهلية من أدق الشعراء فى التعبير ، وفى رسم الصور  
 الفنية كذلك . فاذا أرادوا مثلا وصف الفرس وهى فى أقصى حدود سرعتها  
 شبهوها بالعقاب فى حالة نزول المطر عليها لأنها فى هذه الحالة تظهر أشد  
 سرعتها راجعة الى وكرها . انظر : وصف الطبيعة فى الشعر الجاهلى ،  
 ص ١٨٠ - ١٨١ .



أو كرم عنصرها - كانت وراء فساد ذوقه في استجلاء المعنى الفنى  
فى الصورة . والا لما ذهب عنه أن حالة تشبيه الفرس بالعقاب  
ووجه الشبه هو السرعة القصوى ، إنما تعنى تشبيها عاديا  
لا أثر فيه لعراقة الفن الشعرى . وأن حالة تشبيه الفرس  
بالعقاب ، ووجه الشبه هيئة الانقضاض على الصيد ، إنما  
تعنى تشبيها تمثيلا يحقق خاصة الغموض الفنى فى الشعر  
ويرقى بالصورة الفنية على مقياس الفن الخالص ، ويخلق بها  
فى آفاق الجمال ، وهذا هو هدف الشعر والشعراء .

هذا مثال واحد من هذا اللون النقدي الذى يؤتى فيه  
الباقلانى من جهة تعسفه . وفساد ذوقه . وليس هذا  
المثال هو الوحيد من نوعه ، إذ أن غالبية نقد الرجل يسير  
على هذا الوجه من التكلف الواضح ، والذوق الفاسد .<sup>(١)</sup>

على أن هناك لونا آخر من ألوان النقد عند الباقلانى ، وهو  
ذلك اللون الذى يسم البحترى فيه بالتقليد ، ويطالبه بالتجديد  
والإبداع مطالبة مرفقة . فالباقلانى لا يفتأ فى نقده لأبيات البحترى  
تلك ، يكرر عبارات يفهم منها انعدام الأصالة فى وصف البحترى  
مثل : هذا ليس فيه " ما يفوت حدود الشعراء " . وهذا " قاله  
الناس ولم يسبق إليه " . وهذا تشبيه مليح " . . . . ولكنه لم يسبق  
إليه ولا افرد به " .<sup>(٢)</sup>  
<sup>(٣)</sup>  
<sup>(٤)</sup>

---

(١) راجع نقده للبيت الرابع ، والخامس لترى مبلغ تعسفه فى فهم  
المعنى . اعجاز القرآن : ص ٢٢٩ وما بعدها .

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٢٨

(٣) المصدر نفسه : ص ٢٢٩

(٤) المصدر نفسه : ص ٢٣١

ولاشك أن الباقلاني يمثل هذا الموقف النقدي ، انما يشارك

(١)

غيره من النقاد العرب في سوء فهم معنى الابداع في الشعر . بسبب

ان الباقلاني يتفوق على غيره من النقاد من حيث التمسك بمطلب

الابداع الفني والالحاح عليه الحاحا لا يخلو من سوء الفهم .

نعم ! ان الصور التي جاءت في قطعة البحترى لوصف الفرس

يمكن أن يوجد لها نظائر عند سابقيه من شعراء الجاهلية .

لكن هذا التناظر في حقيقته لا يرجع الى ضعف أصالة البحترى

أو رغبتة في أن يقف عند حدود شراث؟ غيره من وصافي الخيل

في الشعر العربي . وانما ذلك راجع الى ظروف معقدة ، كانت

تحيط بالشعر ونقده في القديم ، من هذه الظروف نزعة التقييد

(٢)

بالوصف الخارجي ، التي أشرت اليها من قبل - وما يمكن

أن نشوئى اليه من تكرار الصور والمعاني ، مادام أن الموصوف

ثابت لم يتغير ، ولم يطرأ عليه صفات جديدة . واذا كان هذا

الموصوف هو الفرس ، ذلك الموضوع الذي استهوى قرائح الجاهليين

والاسلاميين ، ومن جاء بعدهم الى عصر شاعرنا - قدرنا ضيق المجال

الذي كان يمكن أن يتحرك فيه البحترى . ومن هذه الظروف

كذلك ، تلك الأزمة التي كانت تشدد الخناق على الشعراء المحدثين

وتدفع بهم في سبيل العودة الى القدماء ، الأمر الذي يضح

(٣)

عقبة جديدة في سبيل ابداع الشاعر المحدث . ان كل هذه

(٤)

الظروف ، وغيرها من ظروف سياسية واجتماعية وعلمية ، كانت تحمل

في خفاء على حجب الرؤية الأصلية للشاعر المحدث ، وتدفعه دفعا

قويا الى التكرار .

(١) انظر : ص من هذا البحث (٢) انظر : ص من هذا البحث

(٣) انظر : الفصل الأول من هذا البحث : ص ٣٤

(٤) انظر : شعر الطبيعة في الأدب العربي ، د . سيد نوفل ، ص ١٣٠ ، وما بعدها .

وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع البحترى أن يتحرك فـى قيوده ، وأن يسبغ على وصفه للفرس غير قليل من الأصالة والحيوية وليس أدل على هذه الأصالة وهذه الحيوية من اعجاب الباقلانى نفسه الذى كان ينتزعه البحترى منه انتزاعا بين الحين والحين<sup>(١)</sup> وان كان الباقلانى لا يلبث أن يتنكر لهذا الاعجاب ، فينحى بالرسم والتجريح على معانى شعر البحترى .

وبعد ، فان نقد الباقلانى لأبيات وصف الفرس عند البحترى لا يصلح أن يكون أساسا لذلك الحكم الأخير الذى طالعه من قبل ، والذى كان مؤداه طمس ابداع البحترى فى وصف الخيل ، والتقليل من شأنه ، اذ لم يسلك الناقد السبل القويمة فى نقد وصف الفرس عند البحترى . ولم ينس كذلك على شاعر بعينه يمكن أن يتقدم البحترى فى هذا المضمار ، ثم ما يلزم لاثبات مثل هذه الدعى من مقارنة وتحليل جادين . هذا الى جانب أن الباقلانى اقتصر على نقد عشرة أبيات فقط من قصيدة واحدة فى وصف الفرس . وبطبيعة الحال ليست هذه القصيدة هى الوحيدة التى طرق فيها البحترى فن وصف الخيل ، وانما له الى جوار هذه القصيدة قصائد أخرى ، تعرض فيها لوصف الفرس ، خاصة تلك القطعة الموجودة فى قصيدته الجيـمـية<sup>(٢)</sup> التى مطلعها :

لم يبق فى تلك الرسوم بمنعج \* اما سألت ، معج لمعج

---

(١) انظر : اعجاز القرآن : ص ٢٢٧ ، ٢٢٩ ، ٢٣١

(٢) ديوان البحترى : ج ١ ص ٣٩٩ .

(١)

وكذلك له القطعة الموجودة في قصيدته الميمية التي مطلعها :

طفقت تلوم ولات حين ملامه

لا عند كبرته ولا احجامه

وهما قطعتان في غاية الابداع الفني ، بل ربما تفوقان تلك القطعة التي اكتفى بها الباقلاني من خلال نقده للقصيدة اللامية .

ومعنى كل هذا هو أننا لا نزال نحفظ في مسألة ابداع البحتری في وصف الخيل ، برأى الامدى وأبى هلال الذى مرأبنا . ذلك أننا لا نعرف - على حد اطلاقنا - شاعرا محدثا نوه به قدامى النقاد فى موضوع وصف الخيل خاصة ، سوى البحتری .

(٢)

ب - ابداعه فى وصف الطيف :

يعتبر البحتری فى مفهوم النقد العربى ، شاعر الطيف الأول ، وحامل لواء هذا الفن . فلا يكاد يذكر الطيف الا ويذكر البحتری معه . بل الأبلغ من هذا أن يلانم الطيف اسم البحتری ملازمة المضاف للمضاف اليه ، حتى قيل طيف البحتری " . أو " خيال البحتری " .  
(٣) (٤)  
وقضية اكنار البحتری من شعر الطيف ، وانشغاله بترديد ذكره فى أكثر شعره ، قضية مسلم بها عند جميع النقاد . هذا فضلا عن أنها قضية ليست من وكدنا فى هذا المبحث . ان القضية الجديدة بالنقاش هى قضية ابداع البحتری فى هذا الفن الشعرى ، ومكانته فيه .

(١) ديوان البحتری : ج ٣ ص ١٩٨٧ .  
(٢) الطيف ، الخيال الطائف فى المنام : القاموس المحيط ، ج ٣ ص ١٧٦ . وانظر لسان العرب : ج ١١ ص ١٣٢ - (٣) أمالى القالى : ج ١ ص ٢٧٥ .  
(٤) زهر الآداب : ج ٣ ص ٧٢٠ .

يعتبر شيخ الامدى — على حد علمنا — هم أول من قال  
 بإبداع البحتري في وصف الطيف . فقد روى عنهم الامدى  
 نفسه أنهم كانوا يقولون عن البحتري : انه " . . . أشعر  
 الناس وألهجهم بذكر الخيل والخيال " (١) ومن الطبيعي ألا يخرج  
 رأى الامدى الشخصى عن رأى شيوخه . بل انه أكثر الحاحا  
 على هذه القضية من سابقيه . ان يرى أن البحتري في وصف  
 الطيف ، قد " . . . أجاد وأبدع ، وتصرف في معان لم يأت  
 أحد بمثلا " . ورغم خطورة هذا التصريح الذى صدر عن  
 الامدى ، فانه أغفل لغفلا تاما حصر هذه المعانى التى جاء  
 بها البحتري في هذا الباب ، أو التنبيه الى بعضها على الأقل  
 هذا رغم أن منهجه في الموازنة قد فرض عليه أن يعرض كل  
 ما قاله البحتري في الخيال ، سواء في ابتداءات القصائد ، أو في  
 اثنائها . (٢)

ومهما يكن الأمر فقد سرت عدوى الإعجاب بإبداع البحتري  
 في وصف الطيف ، من الامدى الى الشريف المرتضى — في القرن  
 الخامس . فهو يقول عن البحتري : " كان مغرما متيما بالطيف . . .  
 مع تجويد واحسان ، وافتنان . وتصرف فيه تصرف المالكين ، وتمكن  
 منه تمكن القادرين " . ويقول عنه في موضع آخر " ولأبى عبادة  
 البحتري في وصف الخيال الفضل على كل متقدم ومتأخر ، فأنسه  
 تغلغل في أوصافه ، واهتدى من معانيه الى ما لا يوجد لغيره " . (٣)

- 
- (١) الموازنة : ج ٢ ص ١٦٧ . والنص مضطرب في الموازنة ونقلناه من  
 هامش طيف الخيال : ص ٤ .  
 (٢) الموازنة : ج ٢ ص ١٢٠ (٣) انظر المصدر نفسه : ص ١٢٠ وما بعدها  
 (٤) انظر المصدر نفسه : ص ١٢٤ (٥) طيف الخيال : ص ٤ — ٥  
 (٦) أمالي المرتضى : ص ٥٤١ — ٥٤٢

على أن المرتضى رغم تأثره الواضح بالأمدي ، قد استطاع أن يضع أيدينا على تلك المواطن التي تجلت فيها أصالة البحترى في نظره ، أو ما وصفه بأنه نادر شعر البحترى في وصف الطيف . وهذه الروائع أو هذه النواذر من شعر البحترى عبارة عن تسع مقطوعات من الشعر تشتمل في مجملها على تسعة وعشرين بيتاً .  
(١)

والحقيقة أنه لا يسعنا هنا أن نتوقف عند ابداع البحترى هذا ، قبل أن نثير تلك الشبهة التي تحوم حول شعراء الطيف المحدثين بصورة عامة . ومؤدى هذه الشبهة أن أباهلال العسكى ، يذهب الى أن أكثر معاني المحدثين في هذا الفن الشعرى - وصف الطيف - قد أخذت من الشعر القديم ، بل من قطعتين على وجه التحديد .  
(٢)

الأولى : قول قيس بن الخطيم :

أنسى سريت وكنت غير سروب \* وتقرب الأحلام غير قريب  
ما تمنى يقضى فقد توت تينه \* فى النوم غير مكد رحسوب  
كان المنى بلقائها فلقيتها \* ولهوت من لهوامى مكذوب  
(٤)

والثانية : قول عمرو بن قيس :

نأتك أمانة الاسؤال \* والاخيالا يوافى خيالاً  
خيالى يخيلى لى نيلها \* ولو قدرت لم تخيل نوالاً  
ولاشك أن هذه التهمة اذا وجهت الى شعراء الطيف المحدثين ، فانما توجه بصورة ضمنية الى البحترى ، باعتبار رائدهم فى هذا الفن .

(١) أمالى المرتضى : ص ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤

(٢) ديوان المعاني : ج ١ ص ٢٧٧

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٧٦

(٤) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٧٥ - ٢٧٧

ولكن كيف يمكن التأتى الى حصر المعانى التى جاء بها  
المحدثون - وفيهم البحترى - فى فن وصف الطيف ، كسى  
تتبعاً لنا المقارنة التى يمكن على ضوءها اكتشاف حقيقة دعوى  
أبى هلال ، أو أبعاد أصالة الشعراء المحدثين فى فن  
الطيف ، بصورة أخرى ؟

لعل من حسن الحظ أن لقيت معانى شعر الطيف عند  
المحدثين ، عناية خاصة ، تتمثل فى تلك المحاولة الرائعة  
التي قام بها الشريف المرتضى فى مقدمة كتابه : ( طيف الخيال ) .  
اذ استطاع هذا الناقد أن يتتبع معانى شعر الطيف فى دواوين  
كبار الشعراء المحدثين - ديوانى الطائيين ، وديوانه هو ، وديوان  
أخيه الرضى - ولم يكف بملحظة معانى هذا الفن  
الشعرى ، بل أسبغ عليها شيئاً من تفكيره النظرى ، فكانت  
النتيجة هى أن معانى وصف الطيف لا تدور الا حول محورين .  
أولهما : مدح الطيف . وثانيهما ذمه .

فمن المحاور الأولى - مدح الطيف - تتفرع المعانى التالية :-

- ١- أن الطيف يعمل المشتاق ، ويمسك رقبته .
- ٢- أن الاستمتاع بالطيف فى حال النوم يشبه الاستمتاع بشخصه  
فى حال اليقظه .
- ٣- أن زيارة الطيف من غير وعد يخشى مظهره .
- ٤- أن وصل الطيف ، وصل من قاطع ، وزيارة من هاجر .
- ٥- أن وصل الطيف لا يشعر به الرقباء ولا الوشاة .
- ٦- أن زيارة الطيف محل للتعجب والتساؤل ، فكيف يزور على  
بعد الدار ، وشحط المزار ، من غير هاد ولا دليل ؟

٧- ماهية الطيف وسببه ، والمقتضى لتخليه .

ومن المحسوس الثانى - نم الطيف - تتفرع المعانى التالية :-

١- أن الطيف باطل وضرور .

٢- أنه سريع الزوال ، وشيك الانتقال .

٣- أنه يهيج الوجد الساكن ، ويضمم الوجد الخامد .

هذه معانى شعر الطيف البارزة عند الشعراء المحدثين ، كما  
(١)

أحصاها الشريف المرتضى . ورغم أن هذا الناقد يؤكد أن هذه

المعانى " قد تشعب وتتركب وتمتزج ، فيتولد بينها من المعانى  
(٢)

ملا ينحصر ولا ينضبط بحسب قوة طباع الشاعر وصحة قريحته ، وغريزته "

- نقول أنه رغم تعدد هذه المعانى ، وما قد يحدث من تداخلها

من معان أخرى ، فإنها لا تذهب بعيدا عن معانى تلك القطعتين اللتين

أشار إليهما أبرهلال العسكرى ، بل لا نكاد نجد معنى من تلك

المعانى المحدثه التى أشار إليها المرتضى ، الا ويأخذ بسبب - قريب

أو بعيد - من معانى قطعتى قيس بن الخطيم ، وهرو بن قميئة .

والحقيقة أن السرفى دوران الشاعر المحدث حول دائرة

الشاعر القديم ، لا يعود الى أن الأول قد قال كل ما يمكن قوله

فى شعر الطيف ، بقدر ما يعود الى أنه - أى الشاعر القديم -

قد فرض الرؤية ، أو الاتجاه العام ، وبعبارة أكثر وضوحا ، فرض

كيفية التعامل مع الطيف التى تقيد بقيودها الشاعر المحدث ، فيما

بعد .

ان هذه الرؤية أو كيفية التعامل هذه تكمن فى أن الطيف

(١) انظر : طيف الخيال : ص ٥ - ٧

(٢) طيف الخيال : ص ٧





وان تجديد المحدثين ليس الا اندفاعا فى هذا الاتجاه السدى  
رسمت ملامحه فى العصر الجاهلى ، وانه لمن الطبعى  
بمقد ذلك ان يكون ابداع البحترى فى وصف الطيف هو  
خير ما يمثل هذا الابداع السدى يرسف فى قيود رؤية الشاعر  
القديم للطيف ، والاثناء على توليد معاني شعر الغزل التقليدى .  
وحسبنا ان كل تلك الأبيات التى أكد الشريف المرتضى أنها  
روائع البحترى فى هذا الفن الشعرى ، لا تخرج عن هذه  
الرؤية المقيدة ، ولوثيد ألملة . ولستنا بحاجة الى عرض  
هذه المعانى التى جاء بها البحترى فى هذا الفن ، ما دام أنها  
لا تخرج عن تلك المعانى التى عددها المرتضى كما رأينا . وكيف  
لها أن تخرج وديوان البحترى ، كان أهم مصدر اعتمده المرتضى  
فى حصر معانى هذا الفن الشعرى .  
(١)

ومهما يكن الأمر فليست هاهنا طعنة موجهة الى أصالة  
البحترى ، رغم أنه لم يحقق فى شعره هذا أية رؤية جديدة  
للطيف تختلف عن رؤية الشاعر القديم . بل ان اعجاب الاممى  
وشيوخه ، واعجاب المرتضى من بعد ، بابداع البحترى له حظ وانفرد  
من الصحة ، اذا تفهمنا ذلك فى ظل الظروف التى أحاطت بالشعر  
المرسى ، والأزمات التى هيمنت على المحدثين ، تلك الظروف التى  
أشرنا اليها أكثر من مرة .  
(٢)

---

(١) انظر طيف الخيال : ص ٤  
(٢) اشرنا الى هذه الظروف فى معالجتنا لوصف الخيل عند  
البحترى .

## ٢- معاني البحثى على ضوء مقياس الصواب والخطأ :

تعتبر قضية الخطأ والصواب فى معانى شعر البحثى من أهم القضايا التى شغلت ناقديه ، وكلفتهم الكثير من البحث والدراسة . ولا يذهب الظن بنا الى أن البحثى كان خطأ فى شعره ، وأنه كان يضمن هذا الشعر حقائق ليس لها أصل فى الواقع ، أو معلومات ليس لها سند من الصحة ، فالأخطاء التى تنسب السى هذا الجانب ما يمكن أن يقال عنها أنها ترجع الى جهل الأديب وقلة تحصيله من المعلومات العامة ، تكاد تكون معدومة عند البحثى على الرغم من كثرة شعره ، وكثرة ما عالج فى هذا الشعر من شؤون نفسه وشؤون مجتمعه ، وعلى الرغم كذلك من كثرة هذا اللون من أخطاء المعانى عند سواه من الشعراء القدماء والمحدثين .

ان أخطاء البحثى - كما سجلها نقاده - ألصق بالشعر وفنية الشعر منها بالأمور العلمية والمعلومات الخارجية . كما أن أسباب هذه الأخطاء هى الأخرى أسباب فنية خالصة ، تعزى الى الشعر وبنية الداخليه ، أكثر مما تعزى اليه من أسباب أخرى . وعلى أية حال يمكننا أن نقدم صورة هذا النقد على ضوء الدوافع التى فهم منها نقاد البحثى أنها الأسباب الكامنة خلف خطأ البحثى فى معانى الشعر ، واضطرابه فيها :-

### أ - توسعة فى اللغة الشعرية :

حملت طائفة من نقاد القرن الثالث على البحثى بسبب

---

(١) انظر على سبيل المثال : أوهم الشعراء العرب فى المعانى أحمد تيمور ، ص ٣

اللغة الشعرية ، فقد اتخذ هؤلاء النقاد من لغة البحثى وسيلسة  
للطعن فى معانى شعره ، والحكم عليها بالضعف والاضطراب .

والحق أننا لا نكاد نعرف من هم هؤلاء النقاد ؟ ما أسماؤهم وفنى  
أية بيئة عاشوا ؟ ذلك أن مصدرنا الوحيد فى هذا الجانب هو كتاب  
الموازنة للآمدى . فهو وإن كان يروى عن نقاد القرن الثالث ويذكر  
طائفة من نقدهم فقد أعرض عن ذكر أسماء الرجال والتعريف بهم ،  
واكتفى بمثل عبارة : قيل ، وقالوا ، ونحو ذلك من العبارات التى توحى  
بالاحالة على نقاد مجهولين .

ومهما يكن الأمر فاننا نستطيع أن نتوقف هنا أمام بعض نماذج من هذا النقد الذي احتفظ به الأمدى في معرض الدفاع عن معاني شعر البحترى ، ثم ننظر بعد ذلك في مدى موضوعية هذا النقد ، وحظه من الفهم السليم .

لقد أنكمروا على البحتري - مثلاً - قوله :

ضحكات في اثرهن العطايا \* وسروق السحاب قبل رعوده  
قالوا: " أقام الرعود مقام العطايا ، وانما كان ينبغي أن يقيم الخيـوـث  
(١)  
مقام العطايا " .  
وقوله :

لم أركألهجر لم يرحم معذبه \* والوصل لم يعتمد معطاه بالحسد  
قالوا: " ان المعذب بالهجر مرحوم ، فاما من يواصله حبيبـــــــــــــــه  
(٢)  
فمغبوط أبدا ومحسود .... "

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٨٣

(٢) الموازنة : ج ١ ص ٣٩٥ - ٣٩٦

وقوله :

كالروض مؤتلفا بحمرة نسوره \* وبياض زهرته وخضرة عشبـه

(١)

قالوا : " النور هو الأبيض خاصة ، والزهر هو الأصفر لامحاله . . . . "

وقوله :

وفواقع مثل الدموع ترددت \* فى خد صحن الكعب الحسناء

قالوا : " ان الدموع لا تتردد فى الخد ، كما يتردد الحباب فى الكأس

(٢)

وانما الدمع يجرى ويتتابع . "

وقوله :

فصبغت أخلاقى بروق خلقه \* حتى عدلت أجاهن بعذبه

قالوا : " انما كان ينبغى لما ذكر الأجاج والعذب أن يقول : (فمزجت)

لا أن يقول فصبغت ، أو لما قال : ( فصبغت أخلاقى ) أن يقول

(٣)

( حتى عدلت ألوانها بحسن لونه . "

هذه طائفة من هذا النقد الذى اتخذ لغة البحتى وسيلة

لنقد معانيه . وعلى الرغم من أهمية هذا النقد وأهميته

الجهد المبذول فيه ، فقد انطلق من مبدأ فاسد يجهل طبيعة

اللغة الشعرية من حيث أنها لغة فنية متميزة ، ذات كيان

(٤)

خاص وطابع انفعالى ، وأنها بهذه الصفة تقبل التأول والتجارب

الشعورية ، لما فيها من الاتكاء على الشاعر الدقيقة ، والصـ

الفنية ، وما الى ذلك من ضروب الإيحاء والتوسع فى مضامين الألفاظ

فالكلمة فى الشعر ، محتوى عقلى ، وإيحاء خيالى وصوت تصويرى

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٩٧ - ٣٩٨

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٠١

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٣

(٤) انظر : مبادئ النقد الأدبى ، ١٠١ . ريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوى  
ص ٣٣٩ .

(١)

خالص ، وهذه العناصر الثلاثة - بلا مرا - تتفاعل مع بعضها البعض بصورة جدلية معقدة ، تجعل من المسير جدا الامسك باللفظة الشعرية ، وتحديد دلالتها تحديدا معجيا ، ذلك أن السياق بكل ظلاله هو ما يعتمد عليه معنى الشعر .

(٢)

وإذا كنا قد وجدنا متسا من القول في لمس الصور العامة لهذا النقد وتبيان المفهم الذي انطلق منه ، فيبدو أننا لانجد المتسع نفسه في مناقشة جزئيات هذا النقد ، وتأمل شرائحه الدقيقة ، فقد سبقنا الأمدى الى هذا الجانب حينما تحمل مؤونة مناقشة هذه الجزئيات ، جزأ جزأ ، والرد على هذه المأخذ مأخذاً مأخذاً ، بصورة دقيقة بكل بالغة الدقة ، وعلى درجة عالية من الكفاية النقدية .

على أن المقام هنا لا يساعفنا في أن نطلق عنان الأمدى وتتابعه في مناقشة هذا النقد ومعارضة أولئك النقاد ، فالرجل يطيل في هذا النقاش ويذهب به القول كل مذهب . ويكفى أن نقف معه في مناقشة ذلك المأخذ الذي وجه الى البيت الأخير :

فصبغت أخلاقى بروثق خلقه \* حتى عدلت أجاجهن بعذبـه  
لقد رد الأمدى على ذلك النقد بقوله : " وليست هذه المعارضـه  
بشيء " ، والمعنى صحيح ، وذلك أنه ليس هناك صبح على الحقيقة فيقابل  
بذكر لون حتى يتكافأ المعنيان ، ولا مشروب عذب ولا أجاج على الحقيقة  
فيستعمل ذكر المزاج ، وإنما هذه استعارات ينوب بعضها عن بعض ، ويقوم  
بعضها مقام بعض ، لأنها ليست بحقائق فيما استعيرت له . ألا ترى أنك

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي : ص ٣٤٨

(٢) انظر : نظرية الأدب : ص ٢٢٥

تقول : فلان قد شاك فلانا وخالطه ومازجه وداخله ، وانصبع به بمعني واحد ، وان كان بعضها أوكد من بعض ، ولا يكون هناك مداخلة ولا مازجة (١)  
لجسم في جسم ، ولا مخالطة على الحقيقة ؟

وهذا الرد على طوله يعتبر من أقصر ردود الأمدي ، وأشدها اختصارا ، وهو صورة لمذهب الرجل في النقد ، ونزعتة الى التحليل الأدبي على أن الجدير بالعناية ، هو القيمة النقدية في رد الأمدي هذا الذي هو بلاشك صورة مصغرة لغيره من ردود أخرى . انما تلص في رد الأمدي هنا وهيا نقديا قويا ، يدل على احساس الأمدي ببلغة الشعر ومواقع التحبير فيها ، ثم مقدار ما في هذه اللغة من طواعية قد تبلغ في يد الناقد الحصيف ما تبلغه عجيبة الصلصال في يد أنبغ الفنانين والمعهم ، فليس عند الأمدي ذلك الالحاق الذهني الذي لسنانه في مأخذ أولئك النقاد ، وليس عنده ذلك الافتراض المعجس والتسك بالدلالة الحرفية ، انما عنده هذا التصور الرائع للمدى الفني الذي تسج فيه ألفاظ الشعر ، والأبعاد القصوى التي يمكن أن تبلغها على أجنحة المجاز ، وسواء من وسائل الأداء الشعرى .

على أن اعجابنا بموقف الأمدي هذا ، وسلامة فهمه للغة الشعرية حينما يدافع عن معاني شعر البحتری ، قد لا يطول كثيرا - ذلك أن الأمدي نفسه كان هو الآخر قد أساء فهم لغة الشعر ، ووقع فيما كان ينهيه على نقاد البحتری من قبل . يتضح ذلك حينما يساهم الأمدي بنقده الخاص لمعاني شعر البحتری ، وحسبنا أن ندل على هذه الحقيقة بانتقاد الأمدي لقول البحتری :

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٣

غرب السجايما ما تزال عقولنا \* مدلهمة في خلة من خلاله  
 اذا معشر صانوا السطح تعسفت \* به همة مجنونة في ابتدائه  
 فقد ذهب الامدى الى أن قوله : \* ( انا معشر صانوا السطح )  
 معنى ردى ، لأن البخيل ليس من اهل السطح فيكون له سمساح  
 يصونه ... فان قيل : انما أقام السطح مقام الشئ الذى يسمح  
 به ، وفى مجازات العرب ما هو أبعد من هذا ، قيل البحتري لا يسوغ  
 له مثل ذلك ، ولا يجوز له ، لأنه متأخر ، ولا سيما وليست هاهنا  
 ضرورة ، لأنه قد كان يمكنه أن يقول : ( صانوا الثراء ) مكان صانوا  
 (١)  
 السطح .

هكذا اذن تضيق رؤية الامدى للغة الشعر ، فلا تتسع لأكبر  
 مما اتسعت له تلك الرؤية الجامدة التى صدرت عن أولئك النقاد  
 من قبل . وهكذا يعيد الرجل مذهبا جامدا فى النقد طالما  
 أبلى بلاءا حسنا فى الهجوم عليه ، وتنقية شعر البحتري من أو شابه  
 وآثاره السيئة . بل ان الامدى يبلغ فى نقده هذا من التحجر وانحراف  
 النظرة مالم يبلغه السابقون من نقاد البحتري ، خاصة أن الامدى  
 فى نقده هذا يعتقد فى سلامة مبدأ المجاز القياسى الذى لا يصح  
 فى نظره لشاعر كالبحترى أن يتخطى حدوده أو يتوسع فيه .

ولاشك عندنا فى أن الامدى بهذه النظرة الخاطئة يسدد سهمه  
 نافذا الى قلب الشعر النابض ، ويلغى بهذا الموقف الجامد كل هيلة  
 لغوية جديدة تعين الشاعر على اكتشاف نفسه ، وتكوين نظامه اللغوى  
 الخاص ولغته الشعرية المتميزة التى هى سر نجاحه كشاعر فى السيطر  
 (٢)

على تجربته الشعرية .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٨٠

(٢) انظر : الصورة الفنية : د . جابر مصفور ، ص ١٤٥



ويغلب على الظن أن الأمدى كان آخر نقاد البحتري من هذه الزاوية  
أعنى زاوية اللغة الشعرية وعلاقتها بالمعاني ومسألة التوسع فيها،  
أذ لم نجد بعد الأمدى محاولات تذكر من هذا اللون النقدي.  
وعلى أية حال لن نتردد في الحكم على هذا النقد بحكم منصف، هو  
أن هذا النقد رغم نشاطه الواضح ورغم محاولته التعمق في قضية  
( المعجم الشعري ) عند البحتري أخطأ السبيل الصحيح بسبب  
ذلك الخطأ الفادح ألا وهو الجهل باللغة الشعرية ذات الكيان الخاص  
(١)  
والطبيعة المرنة .

#### ب- ولمه بالتقسيم ، ودعوى فساد التقسيم في شعره :

كما اهتم أولئك النقاد بلغة البحتري وعلاقتها بمعانيه ومسألة  
توسع البحتري فيها ، اهتموا كذلك بمسألة ( التقسيم ) في شعره  
وعلاقته بمعانيه من حيث الصحة والخطأ . وكما احتفظ الأمدى بذلك  
النقد الذي دار حول لغة البحتري ، وأحسن في مناقشته ورده ، احتفظ  
كذلك بالنقد الذي دار حول تقسيمات البحتري وأحسن في مناقشته  
أيضا . فهذه الزاوية صنو الزاوية السابقة شكلا لاموضوعا .  
ومن أبرز الأمثلة التي جاء بها الأمدى في هذا المعرض استنكارهم  
لقول البحتري :

متى أردنا وجدنا من يقصر عن \* ساعاته أوفقدنا من يدانيه  
" قالوا : ليس هذا بالجميل ، لأنه وصف يشرك مدوحه فيه البقال  
والحمال ، والمراق ، وباغسة الدواء ، ولقاط النوى لأن هؤلاء أيضا متى

---

(١) ليس النقاد العرب في حقيقة الأمر هم الوحيدون في المعجز عن اكتشاف  
مستويات اللغة بين الشر والشعر ، وإنما تلك ظاهرة واضحة في  
الفكر القديم ، سواء في الشرق أو في الغرب . انظر : مبادئ النقد  
الأدبي ، ريتشاردز ، ص ٣٣٢ .

(١)  
شئنا وجدنا من يقصر عن سماتهم ، وهو الحجام والكناس والنباش .  
واستكروا أيضا قوله :

فكان مجلسه المحجب محفل \* وكان خلوته الخفية مشهد  
" قالوا : انه ليس فى المصراع الثانى من القائدة الا ما فى الأول ، لأن  
مجلسه المحجب هو خلوته الخفية ، وقوله : ( محفل ) ، كقوله  
(٢)  
( مشهد ) ."

وقوله أيضا :

أمين الله دمت لنا سليما \* ومليت السلامة والدواما  
" قالوا : فقوله : ( دمت لنا سليما ) ، هو قوله : ( ومليت السلامة  
(٣)  
والدواما ) ، وهذا قبيح جدا ."

كل هذا النقد يندرج تحت مطالبة النقاد ( بصحة التقسيم )  
فأبيات البحتري هذه فى نظر هؤلاء فاسد المعانى ، لأن الشاعر  
أخل بالتقسيم الصحيح فى نظرهم ، والذي مؤداه أن الشاعر  
إذا عرض الى التقسيم لزمه أن يستوفى جميع عناصره وأجزائه من غير  
عدول عنها ولا زيادة عليها ولا نقصان منها على حد تعبير قدامة بن  
جعفر . وبعبارة أخرى يلزم الشاعر فى نظر هؤلاء النقاد أن يستوفى  
المعنى استيفا حرفيا منطقيا دون أى اخلال أو تجاوز .

وقبل أن تكشف عوار هذا النقد ومبلغ ما تورط فيه من خطأ ، يلزمننا  
التنويه بجهود الأمدى ازاء هذا النقد المجحف ، فقد أخذ  
الرجل على نفسه عب الدفاع عن معانى شعر البحتري ، والرد على هذا  
النقد بصورة تفصيلية دقيقة . ولن تتمكن بطبيعة الحال من أن نقف

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٩١

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٩٣

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٩٤

(٤) انظر : نقد الشعر : ص ١٣١ ، وانظر : جواهر الألفاظ ص ٦

هنا على كل ردود الامدى تلك ، فعادة الرجل فى مثل هذه المواضع  
التي يقف فيها موقف الدفاع عن معانى شعر البحتري ، هى المحاوره  
الموسعة ذات الروح الأدبية والمنزع التحليلي . وعلى أية حال يكتفىنا  
أن نتأمل مناقشته للمأخذ الأخير الذى وجهه الى قول البحتري :

أمين الله دمت لنا سليما \* ومليت السلامة والدواما

فقد ذهب الامدى فى الدفاع عن هذا البيت الى أن " . . . القسمة  
صحيحة ، لأنه لما تقدم ذكر السلامة والدوام فى أول البيت ، قال  
فى عجزه ( ومليت السلامة ) ، أى : أدميت لك تلك السلامة ،  
وذلك الدوام . وأجود من هذا أن يكون لما قال : ( دمت لنا سليما ) ،  
وكذا بذكر ( السلامة ) وفيها الألف واللام ، لأنها اسم جنس وكذلك  
الدوام فكانه قال : مليت السلامة كلها والدوام كله . ثم انه  
ليس بمفكر أن يقول القائل فى الدعاء : ( دام لك الدوام ) كما يقول :  
( طال طولك ) ، وقر قراك ، و ( ضل ضالك ) و ( زال زواك ) . وذلك  
كلام مستعمل حسن . ومعنى ( مليت ) : أى أطيلت لك وأدميت ،  
مثل : ( تليت جييك ) وهو مأخوذ من ( الملاوة ) ، و ( الملاوة )  
(١)  
وهما : الدهر والمطمان : الليل والنهار ، ومنه قولهم : وقت مليا .

أرأيت كيف أن نزعة الرجل الأدبية وخبرته بدقائق العربية  
ومكانن التطويح فيها تمليان عليه هذا الاسهاب فى التحليل ، وهذا  
الاحتفاء بالمناقشة ؟

على أن رد الامدى هذا وسائر ردوده الأخرى التى نحا فيها  
هذا النحو الأدبى الرائع ، وابتعد بها قدر الامكان عن النزعة  
المنطقية الجافة - تظل فى نهاية الأمر محاولات نقدية غير مثمرة ،

ذلك أن الأمدى كان يطمح من وراء هذه المناقشات المسهبة وما فيها من أخذ ورد إلى هدف واحد هو أن تقسيمات البحثى فى نهاية المطاف تقسيمات صحيحة لاتناقض مبدأ صحة التقسيم . ومعنى هذا أن الأمدى كان كغيره من النقاد القدماء ، من حيث الثقة بسلامة مقياس (صحة التقسيم) وصلاحيته لنقد معانى الشعر، فردود الأمدى تلك تنتهى اذن إلى أنها محاولات للتوفيق بين المقياس النقدى ومعانى شعر البحثى لهذا قلنا انها محاولات غير مشرة .

ان الزاوية الصحيحة للدفاع عن معانى شعر البحثى ، والرد على ذلك النقد المجحف ، بل الزاوية التى كان يجب على الأمدى أن ينطلق منها ، انما هى رفض مقياس صحة التقسيم ، ذلك المقياس المنطقى الجاسد ، جملة واحدة . لقد انتهى الباحثون اليوم إلى أن مبدأ ( صحة التقسيم ) " . . . ليس مذهبا عربيا فى النقد ، وان كنا قد وجدنا فى كتبهم أن البلاغة ( تصحيح الأقسام ، واختيار الكلام ) ، فهو قول نقلوه عن حكماء اليونان فى العصور العباسية . . . " على أن هذا ليس من الغرابة فى شىء ، ما دنا على ثقة من أن الأسم تفيد بعضها البعض ، وتتعاور فيما بينها ثمرات العلم والفنون . الغرب هو أن " هؤلاء الناقلين - ومنهم قدامة - لم ينعموا النظر فيما قال أرسطو ، ولو أنهم دققوا لعرفوا أن أرسطو يفرق بين الدليل المنطقى ، والدليل الخطابى ، وأن الدليل الأول يقينى ، والدليل الآخر ظنى ، والشعر كالخطابة فى اعتماد كل منهما على المظنونيات

---

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبى ، د . بدوى طباعة ، ص ٢٥٢

(١)

والخيالات ، بل والمغالطات ، لا على الحقائق المقطوع بصحتها \* .

والحق أن أرسطو لم يفرق بين الدليل المنطقي والدليل الخطابي  
فحسب ، بل كان على رعى نظري شامل بالأدب ومعناه من جانب  
والمنطق ومعناه من جانب آخر . فهو يرى أن " الأدب غير المنطوق ،  
ومن ثم لا فنية في الأشياء الموجودة بالضرورة ، ولا في الأشياء اللازمة  
لنوما عقليا ، لأن هذه الأشياء وأشباهاها تحصل في طبيعتها عناصر  
(٢)  
الاستدلال عليها \* .

هكذا يتضح أن التقسيم في الأدب لاجدوى منه ، خاصة إذا كان  
على ذلك النحو المنطقي الذي ألح عليه قدامى النقاد العرب .  
فهو لا يعنى في نظرهم أكثر من التعميم ثم الاستقراء الدقيق الموصل  
اليه ، أو تحصيل الحاصل في نهاية الأمر . ولا يعنى هذا بطبيعة  
الحال خلو الأدب من التقسيم . فالتقسيم يوجد في الأدب ، شعرا  
كان أو نثرا ، ولكنه هنا أقرب ما يكون إلى التقسيم الناقص إذا صح  
أن نسمي لفظة المنطق . وهو بهذه الصفة لا يرمى إلى  
التعميم ثم الاستقراء شأن التقسيم المنطقي ، بل يرمى إلى الوصول  
إلى الحكم المبتكره على اعتبار أنه إذا كان للفن قواعد كما للعلم  
(٣)  
قواعد ، فهناك بون شاسع بين النوعين . فقاعدة العلم تلتزم حتى تؤدي  
إلى المعرفة ، وقاعدة الفن ليست كذلك إنما ترشد فقط حتى تؤدي إلى  
(٤)  
الابداع .

ومهما يكن الأمر فاننا على ضوء هذه الحقائق نود جميع ذلك النقد

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ، د . بدوي طبانة ، ص ٢٥٢

(٢) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، د . إبراهيم سلامة ، ص ٥٤

(٣) انظر المرجع نفسه : ص ٥٥

(٤) انظر المرجع نفسه : ص ٥٢

الذى دار حول تقسيمات البحترى ، ووسمها بالفساد ، فليس ذلك الفساد المزعوم الا رؤية منطقية صرفة ، نجمت من دائرة بعيدة عن الأدب ، هى دائرة علم المنطق . ومن العبث ، بل من السذاجة العلمية أن نسلم بأحكام المناطقه فى الأدب . والسبب فى ذلك أن الأدب نشاط انساني مستقل ، له مقاييسه وأهدافه وتبريراته الخاصة به .<sup>(١)</sup>

والحق أن طبيعة ( التقسيم ) فى شعر البحترى ، لا يوائمها التفسير المنطقى ، ولا يليق بها ، فالبحترى شاعر كغيره من الشعراء لم يكن همه أن يطرح أفكارا عامة ثم يمضى فى استقراءها واستيفاء عناصرها فتلك مهمة لم تكن من وكند شاعرنا ولا من طبيعة عمله ، والا لما رفّع عقيرته قائلا :<sup>(٢)</sup>

كلفتونا حدود منطقكم \* فى الشعر يلغى عن صدقه كذبه  
ان طبيعة التقسيم فى شعر البحترى أدبية صرفة ، وتخضع أغراضا فنية صرفة ، توائم مذهب الكتابى ، ومنهجهم الخاص فى المنة البديعية ، فتقسيمات البحترى اذن هدفها الأول هو ارساء قواعد المذهب الكتابى فى شعره ، بما تحققه هذه التقسيمات من توازن صوتى وانسجام موسيقى سواء أكانت هذه التقسيمات فى صورة ( طباق ) أو ( مقابلة ) أو ( مزوجة ) أو أى لون آخر من ألوان البديع الكتابى ، فكل هذه الصور وسواها ( تقسيمات ) هدفها الأول والأخير عند البحترى اثراء الشعر بالنغم الموسيقى المنسجم ، وتحقيق أرقسى درجة من الحفاوة الخنائية .

---

(١) انظر : نظرية الأدب ص ١٤٠

(٢) ديوان البحترى : ج ١ ص ٢٠٩

ج - محاوَلته المبالغة في بعض المعاني :

المبالغة منزلة راقية من منازل البلاغة ، ودرجة رفيعة من درجات الكمال المعنوي ، أو هي على حد تعبير مؤلف نقد النثر : " اخسراج الشيء على أبلغ غايات معانيه " .<sup>(١)</sup>

ومن الطبيعي بعد ذلك ألا تكون المبالغة طريقا سهلة يستن فيها الشاعر متى شاء ، وكيفما شاء ، بل هي في حقيقة الأمر أشبه ما تكون بالطريق الوعرة المحفوفة بالخطر في كل جانب من جوانبها . وحسبك أن الاحالة والافراط والخلو وغير ذلك من عيوب المعاني ، ما هي إلا ألوان من ذلك الخطر الذي يكتنف المبالغة ويحيط بها .<sup>(٢)</sup>

وإذا كان البحتری شاعرا من كبار الشعراء ، الذين يطمحون إلى خدمة المعنى وتجويده من حيث إبرازه في المظهر البليغ اللائق به ، فمن الطبيعي أن تورطه محاولة المبالغة ، وشهوة التجويد الفني في بعض أخطائه المعنى .

فقد أخذ عليه الأمدى مثلا قوله في وصف ذيل الفرس :

ذنب كما سحب الرداء يذب عن \* عرف وعرف كالقناع المسبسل  
حيث يرى الناقد أن " هذا خطأ من الوصف ، لأن ذنب الفرس إذا لمس الأرض كان عيبا فكيف إذا سحبه ١١ وإنما الممدوح من الأذنب ما قرب من الأرض ولم يمسه كما قال امرؤ القيس :

(٣)  
( يضاف فوق الأرض ليس بأعزل ) .

---

(١) نقد النثر : ص ٧١  
(٢) انظر على سبيل المثال : الوساطة : ص ٤٢٠ ، وانظر الصناعتين ص ٣٦٩ وانظر كذلك : أسس النقد الأدبي عند العرب ص ٤٣٤  
(٣) الموازنة : ج ١ ص ٣٧١

ولاشك عندنا في أن الأمدى قد وفق في مأخذه هذا غاية التوفيق ،  
فالبحتري قد خالف في بيته هذا حقيقة من الحقائق المتعارف عليها ، وهي  
كراهية ذلب الفرس الذي يبلغ به الطول حتى يصح الأرض . وباعث البحتري  
الأول على هذا الخطأ ليس الجهل بهذه الحقيقة فيما يبدو ، وإنما  
محاولة المبالغة في تجويد المعنى ، باضفاء صفة السبوغ والطول على  
ذيل الفرس .

وكما وفق الأمدى في مأخذه هذا ، وفق كذلك أبو هلال العسكري  
حينما أخذ على البحتري قوله في بعض مدوحيه :

بدت صفرة في لونه ان حمدهم \* من الدرما اصفرت نواحيه في العقد  
حيث يرى العسكري أنه " إنما يوصف الدر بالبياض ، وإذا أريد المبالغة  
في وصفه وصف بالنصوع ، ومن أعيب عيوبه الصفرة " .<sup>(١)</sup> وشأن البحتري  
هنا شأنه في البيت السابق ، فقد الجأته المبالغة في وصف الدر إلى  
الخطأ ، إذ نسب إلى الدر صفة الصفرة ، وهي غير صفته الحقيقية  
التي هي صفة البياض .

ويأخذ أبو هلال على البحتري أيضا قوله في بعض مدوحيه :  
وحررت على الأيدي مجسة كفه \* كذلك موج البحر ملتهب الوقصد .  
فقد ذهب إلى أن " هذا غلط لأن البحر غير ملتهب الموج ولا متقصد  
الماء ، ولو كان متقدا أو ملتهبا لما أمكن ركوبه ، وإنما أراد أن يعظم  
المدح فجاء بما لا يعسرف " .<sup>(٢)</sup> ولا شك أن الحق هنا مع أبي

(١) الصناعتين : ص ١٣٣ - ١٣٤

(٢) الصناعتين : ص ١٣٤



هلال . فالصورة الفنية عند البحترى تبدو ركيكة وقلقة في مكانها ، بل  
انها مفتعلة أساسا . ولعل هذا هو سر اخفاقها في حمل معنى  
عظمة المدح والتحليق به في ذروة البلاغة .

وكذلك انتقد أبو هلال قول البحترى في المدح :

ولست ترى شوك القتادة خائفا \* سموم الرياح القادحات من الزند  
حيث يرى أن هذا " خطأ " ، لأنه شبه العليل بشوك القتاد في صلابته  
على شدة العلة ، وزعم أن شوك القتاد لا يخاف النار التي تقح بالزناد  
وقد علمنا أن النار تخلق الصخر وتلين الحديد ، فكيف يسلم منها القتاد ؟  
(١)  
وليس لذكر الرياح والسموم - أيضا - في هذا البيت فائدة ولا موقع .

ومثل هذا النقد يمكن قبوله دون كبير جدال أو أخـذ  
ورد ، لو صح أن البحترى نطق بهذا البيت كما في هذه الرواية التي  
جاءنا بها أبو هلال . لكن يبدو أن الأمر ليس على هذا الوجه ، إذ أن  
رواية البيت في ديوان البحترى تخالف هذه الرواية ، فبيت البحترى  
(٢)  
في ديوانه :

ولست ترى عود الأراكه خائفا \* سموم الرياح الأخذات من الرند  
ويغلب على الظن أن رواية أبي هلال ليست سوى تصحيف مرذول  
لرواية الديوان هذه ، خاصة في الشطر الثاني بين ( الأخذات )  
هنا و ( القادحات ) عند أبي هلال ، وبين ( الرند ) هنا و ( الزند )  
هناك .

وعلى ضوء ما تقدم يجمل بنا ألا نحمل بيت البحترى على رواية أبي

(١) الصناعتين : ص ١٣٤

(٢) ديوان البحترى : ج ٢ ص ٢٥٢ .

هلال المتهاقنة ، والأولى بنا أن نعتبر رواية الديوان ، ونرد رواية  
أبي هلال بما فيها من خطأ وحشو .

وإذا كان هذا غاية ما انتهى إليه نقاد البحتري في هذا الجانب  
فلا شك أن المبالغة في شعر شاعرنا كانت في حدود مقبولة ، لم  
تؤد به إلى الغلو أو الإفراط ، أو نحو ذلك من عيوب المعاني التي  
كثرت عند بعض كبار الشعراء ، وليس معنى هذا إلا أن البحتري كان  
قوى السيطرة على أفكاره الشعرية ، فقد استطاع أن يخلق بها ، ولكن  
في حدود الروعة والسمو الأدبي .

وخلاصة هذا الفصل أن قسطا وافرا من النقد قد دار حول معاني  
شعر البحتري ، وإن كان الملاحظ على القدماء أنهم قد اقتصروا على  
ناحيتين من نقد المعاني ، ناحية الإبداع ، وناحية الصواب والخطأ .  
ورغم مسحة الحمق التي جللت بحوث القدماء في نقد المعنى ، فقد  
كانت مقاييسهم معوجهة في كثير من الأحيان .

وفي مجال إبداعه في وصف الطبيعة جنى عليه بعضهم حينما عامل  
معانيه بمقياس الواقع الخارجي ، بل أنكر عليه بعضهم - كالباقلاسي -  
إبداعه في وصف الخيل مطلقا . وفي مجال وصف الطيف نوه أكثرهم  
بإبداعه في هذا الجانب مع أنه في حقيقة الأمر كان كثيره من الشعراء  
المحدثين يدور في حلقة الشاعر القديم .

وليس حال نقاد البحتري في مسألة صواب المعنى وخطئه أحسن  
من حالهم في مسألة الإبداع فرغم الحاحهم الشديد على هذه الزاوية ،  
فإنهم قد تورطوا في سوء فهم (لغة الشعر) ، وعاملوا معاني شعره معاملة  
شرية ، أدت بهم إلى الخطأ في أكثر ما قالوا .

### الفصل الثالث

#### بناء القصيدة الموضوعية والموسيقية

##### ١- البناء الموضوعي :

###### تمهيد :

جاءتنا القصيدة العربية التقليدية ، وهي سجل حافل بالكثير من موضوعات الشعر . ففيها ذكر الديار ، ومخاطبة الربع ، والصحب ، وفيها النسيب والشكوى من شدة الوجد ، وألم الفراق . وفيها وصف الراحلة وعناء السفر . وفيها الى جانب ذلك كله فن المديح ، وما يدور فيه .

ومعنى هذا أن القصيدة العربية في صورتها النموذجية ، لم تعرف (الوحدة العضوية) التي تعنى وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر المتصلة به ، وما الى ذلك . على أن هذا لا يعنى أن قدامى النقاد قد قنعوا بتعدد موضوعات القصيدة العربية ، فلم يحاولوا اكتشاف وحدة فنية تبرر وجود القصيدة العربية بفنونها الكثيرة .

فهناك مثلاً محاولة ابن قتيبة ، فقد ذهب الى أن " مقصد القصيد ، انما ابتداً بذكر الديار ، وذكر أهلها الطاعنين عنها ، ووصل ذلك بالنسيب " ليميل نحوه القلوب ، ويصرف نحوه الوجوه ، وليستدعى به اصفاً الأسماع اليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، والاف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وهارياً فيه بسهم حلال أو حرام . فاذا علم أنه قد استوثق من الاصفاً اليه ، والاستماع

---

(١) انظر في مفهوم الوحدة العضوية ، النقد الأدبي الحديث غنيمى هلال : ص ٣٩٥ .

(١)

له ، عقب بايجاب الحقوق . . . ومحاولة ابن قتيبة هذه ان دلت على شيء ، فانما تدل على (وحدة نفسية) تربط بين موضوعات القصيدة ، وتفسر تسلسلها على ذلك النحو . على أن الذى يؤخذ على هذه الوحدة ، هو أنها تقوم على إثارة مشاعر السامع ، وتهيئته تهئية نفسية ، يسمل معها انتقاله من غرض الى آخر ، حتى نهاية القصيدة . وإذا كانت هذه الوحدة تقع فى دائرة ( الملقى ) فمعنى ذلك أنها بعيدة جدا عن جو الشاعر النفسى . كما أنها بعيدة عن جو القصيدة الفلنى .

والملاحظ هو أن محاولة ابن قتيبة هذه ظلت محاولة فريدة من نوعها . ويرجع السبب فى ذلك الى أن سائر الجهود التقليدية التى طرأت فيما بعد ، لم تعد تهتم بتعدد فنون القصيدة العربية ومحاولة تصويرها فى ضوء وحدة شاملة . وإنما اهتمت ببناء القصيدة ومعالجة جوانب الضعف التى يمكن أن تحول بين الشاعر ، وبين المستوى المثالى من قوة البناء وترابط الموضوعات .

ومهما يكن الأمر فان جهد ابن طباطبا العلوى فى القرن الثالث الهجرى هو أفضل جهد نقدى يمكن أن نشير اليه فى هذا الجانب . وان كان جهده هذا بحاجة ماسة الى التنظيم والتفصيل .

ففى مجال تناسب أبيات القصيدة ، ينصح ابن طباطبا الشاعر بأن " يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها . . . ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر أن يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك

الا من دق نظره ، ولطف فهمه " . ووضح أن فكرة ابن طباطبا فى  
هذا النص تدور حول أهمية تناسب مصراعى البيت ، بحيث  
يكون المصراع الأول مناسباً للثانى على الدوام . وقد قام ابن طباطبا  
بتطبيق هذا المبدأ على كثير من الأبيات . بل ان هذا الناقد  
يذهب شوطاً آخر حينما يتدخل على ضوء مبدأ التناسب هذا فى  
ترتيب بعض الأبيات عند بعض الشعراء ، على نحو ما صنع فى بيتى  
امرى القيس ، وهما قوله :

كانى لم أركب جواداً للذة

ولم اتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ النق الروى ولم أقل

لخيلى كرى كرة بعد أجفـال

فقد قال عنهما : " هكذا الرواية - وهما بيتان حسنان - ولو وضع  
مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر كان أشكل ، وأدخل فى  
استواء النسج " . وقد قام ابن طباطبا بتعديل البيتين بحيث أصبحا  
هكذا :

كانى لم أركب جواداً ولم أقل

لخيلى كرى كرة بعد أجفـال

ولم أسبأ النق الروى للذة

ولم اتبطن كاعبا ذات خلخال

ويبدو أن الذى حمل ابن طباطبا العلوى على التمسك بهذا المبدأ  
هو قيمته النقدية فى اخضاع ( البيت ) لفكرة ( الكل ) . فكان مبدأ

---

(١) عيار الشعر : ص ١٢٤

(٢) المصدر نفسه : ص ١٢٥

التناسب هذا وجه آخر لتلك القاعدة الجمالية التي عُرِى أن \*الجزء  
(١)  
لا يكون جميلا ، وإنما يكون الجمال فى الكل \* . ولا شك أن هذا  
احساس نقدى بأهمية الوحدة بين الأجزاء ، وإن كانت هذه الوحدة  
هى وحدة البيت لا وحدة القصيدة .

والى جانب مبدأ التناسب الذى اتفححت قيمته فى تنسيق الأبيات ،  
وحسن تجاورها ، نجد عند ابن طباطبا مبدأ آخر يتصل بتسلسل  
أبيات القصيدة تسلسلا منطقيا ، ففى هذا الجانب يقول : " أحسن  
الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ، ينسق به أوله مع آخره ، على  
ما ينسقه قائله ، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما  
(٢)  
يدخل الرسائل والخطب ، اذا نقض تأليفها \* . فهذا تأكيد من  
ابن طباطبا على ضرورة بناء القصيدة ، بناء منطقيا ، بحيث تتابع  
أبياتها تناميا عقليا ، لا بشعر سامعها بشىء من التناقض أو  
الاضطراب .

على أن كلام ابن طباطبا بعد ذلك يشعرنا بأن انموذجه المثالى  
فى بناء أبيات القصيدة ، هو بناء الرسالة أو الخطبة . فالمعروف  
أن أية رسالة أو خطبة ، تقوم على مجموعة من الأفكار يحكمها رباط  
عقلى ، وتسلسل منطقى واضح . فإذا كان انحلال هذا الترابط  
فى الرسالة والخطبة ، يمكن أن يتسبب فى تخلخل الأفكار وتناقضها ،  
فكذلك الحال فى القصيدة ، حينما يقدم فيها بيت على بيت ، من غير  
مراعاة للتسلسل الفكرى وسياق الأبيات العام .

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى ، ص ١٤٤

(٢) عيار الشعر ، ص ١٤٦

ويبدو أن تأكيد ابن طباطبا على عقد الصلة بين القصيدة من جانب  
والرسالة والخطبة من جانب آخر ، ليس الا تمهيدا للحديث عن  
ربط فنون القصيدة المتنوعة بذلك الرباط الشكلى ، أو تلك الحيلة  
الصناعية التى تسمى ( حسن التخلص ) .

ففى هذا الجانب يلزم ابن طباطبا الشاعر بأن " يسلك منهج  
أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم وتصرفهم فى مكاتباتهم ، فان للشعر  
فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر أن يصل كلامه على تصرفه  
فى فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل الى المديح ، ومن المديح  
الى الشكوى ومن الشكوى الى الاستمache . . . . . بالطف التخلص ، واحسن  
حكاية " . ويتضح من حديث ابن طباطبا هذا ، أهمية ( حسن  
التخلص ) فى نظره ، وما يمكن أن يؤديه من دور فعال فى بناء  
القصيدة . على أن الملاحظ هو أن ابن طباطبا قد بالغ فى فرض  
حسن التخلص على الشاعر مبالغة واضحة . فالمعروف من واقع الأمثلة  
الشعرية أن ( حسن التخلص ) من الغزل الى المديح فحسب . أما  
سائر الفنون الأخرى ، فلا نعرف حقيقة حسن التخلص فيها .  
فما معنى حسن التخلص من الشكوى الى الاستمache ؟ وما معنى  
حسن التخلص من وصف الديار والآثار الى وصف الفياض والنسوق  
... الخ ؟

ان الذى يغلب على الظن هو أن امثال ابن طباطبا لفكرة  
الرسالة والخطبة ، وبناء فصولها بناء منطقيا ، كان العامل الأساسى  
خلف اهتمامه بحسن التخلص ، هذا الاهتمام ، وفهمه له هذا الفهم .  
وانذا صح هذا أمكننا أن نقول ان بناء القصيدة فى عصر الشعراء

المحدثين ، لم يتضح فيه ذلك الأثر المرجو لبناء الرسالة والخطبة ،  
بقدر ما اتضح فيه أثر القصيدة الجاهلية بكامل هيكلها البنائى ،  
سواء من حيث طبيعة الموضوعات ، أو من حيث طريقة عرضها .

وربما يقول قائل ان الشعراء الجاهليين لم يشتهروا بحسن التخلص  
مثل المحدثين ، ومن ثم جاءت غالب قصائدهم وهى خالية من هذا  
العنصر المهم فى بناء القصيدة ، وهذا صحيح ، ولكنه لا يعنى أن حسن  
التخلص فن جديد كل الجدة ، أو أنه مستفاد من مؤثرات خارج نطاق  
الشعر ، كان تكون هذه المؤثرات الرسالة أو الخطبة ، أو غير ذلك .

ان فن حسن التخلص ، فن جاهلى قديم . أول من ابتدأه الشعراء  
القدامى ، وان لم يستكثروا منه شأن الشعراء المحدثين . فيما بعد .  
وقد سماه ثعلب " حسن الخروج " عن بكاء الظل بغير ( دع ذا ) ، ( عند  
عن ذا ) . . . . . وقد سرد ثعلب شواهد كثيرة تثبت حسن التخلص  
القدماء ، من جاهليين واسلاميين .

ومن هنا فلن نبالغ حينما نقول ان التزام غالبية الشعراء المحدثين  
بحسن التخلص فيما بعد ، إنما هو ارتداد الى الشعر القديم ، أكثر  
من كونه تأثرا بمثل هذا التوجيه النقدى الذى عرفناه عند ابن  
طباطبا العلوى ، ذلك التوجيه الذى أقيم على فكرة بناء الرسالة  
والخطبة ، ولم يقم على فكرة القصيدة الجاهلية النموذجية .

وعلى الرغم من كل انتقاد يمكن أن يوجه الى جهد ابن طباطبا  
هذا ، فالحقيقة أنه أعمق جهد نقدى تناول بناء القصيدة العربية . بل  
يبدو واضحا أن جهد الرجل قد ترك أثره الواضح فى من تلاه من نقاد الشعر .



وعلى سبيل المثال يمكن أن يذكر أبو علي الحاتمي ، الذي يقول  
عن بناء القصيدة : " مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض  
أعضائه ببعض ، فتمت انفصل واحد عن الآخر ، وباينه في صحة  
التركيب ، غادر الجسم ذاعاهة ، تتخون محاسنه ، وتعفى محاله .  
وقد وجدت حذاق المتقدمين ، وأرباب الصناعة من الحدثين  
يحترسون في مثل هذا الحال احتراسا شديدا ، يجنبهم شوائب  
النقصان ، ويقف بهم على محجة الاحسان ، حتى يقع الاتصال ، ويؤمن  
الانفصال ، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام  
نسيبها بمديحها ، كالرسالة البليغة ، والخطبة الموجزة ، لا ينفصل  
(١)  
جزء منها عن جزء . "

ان جهد الحاتمي هذا صورة مركزة لجهد ابن طباطبا  
الذي عرفناه آنفا . فالعناصر الموضوعية هنا لا تخرج عن تأكيد  
أهمية تناسب أبيات القصيدة ، وتأكيد أهمية اتصال النسيب بالمديح ،  
وذلك عن طريق حسن التخلص بطبيعة الحال .

على أن الملاحظ هو أن الحاتمي يبدو في حديثه هذا ، وكأنما  
هو أكثر حذرا واحتياطا من ابن طباطبا ، لاسيما في مسألة وصل  
أجزاء القصيدة . فهو يقف عند حدود اتصال النسيب بالمديح  
فحسب ، ولم يتوسع في فرض ربط جميع الأجزاء بحسن التخلص  
كما فعل ابن طباطبا من قبل . هذا مع أن الحاتمي يتخذ من بناء  
الرسالة والخطبة نموذجا مثاليا لبناء القصيدة ، وهو النموذج نفسه الذي  
قدمه ابن طباطبا .

والحقيقة أننا لا نجد بعد الحاتمي جهودا نقدية تمتاز بشمول  
النظرة في مسألة بناء القصيدة . بل نلاحظ على العكس من ذلك  
اتجاهها الى الجزئية ، يكتفى في بناء القصيدة بمناقشة عناصر  
محددة ، مثل الاستهلال ، والتخلص ، والخاتمة .

فالقاضي الجرجاني مثلا يكتفى في بناء القصيدة ، بالتأكيـد  
على هذه العناصر الثلاثة ، ويقول في هذا : " والشاعر الحاذق  
يجتهد في تحسين الاستهلال ، والتخلص ، ويعددهما الخاتمة .  
فإنها المواقف التي تستمطف أسماع الحضور ، وتستميلهم السـمى  
الاصفا ، ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة " .<sup>(١)</sup>

ويمكن أن نجد تأكيدا آخر لهذا الاتجاه عند ابن رشيق  
القيرواني الذي يقول : " قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر : لقد  
طار اسمك ، واشتهر فقال : لأنى أقلت الخمر ، وطبقت الفصل ،  
وأصبت مقاتل الكلام ، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتـح  
والخواتم ، ولطف الخرج الى المدح والهجاء " .<sup>(٢)</sup>

وقد علق القيرواني على هذا النص قائلا : " وقد صدق ، لأن  
حسن الافتتاح دامية الانسراج ، ومطية النجلا ، ولطافة الخرج  
الى المديح ، سبب ارتياع المدح ، وخاتمة الكلام أبقى في السمع ،  
والصق بالنفس ، لقرب العهد بها ، فإن حسنت حسن ، وإن قبحت  
قبح ، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم " .<sup>(٣)</sup>

على أن عناية النقاد بهذا الثلاثي الفني ، ودوره في بناء  
القصيدة ، تجاوزت حدود النظرة العامة ، وسرت الى تحسـس

(١) الوساطة : ص ٤٨

(٢) العمدة : ج ١ ص ٢١٧

(٣) المصدر السابق : ج ١ ص ٢١٧

كل عنصر بذاته ، ومسدى تأثيره ، وما يليق به ، وما لا يليق .  
فأما الاستهلال ، فقد اعتبروه مفتاح الشعر . لذلك اشترطوا تجويده ،  
والابتعاد به قدر المستطاع عن العبارات المحفوظة مثل : ( ألا ) ، و  
( ١ )  
( خليلي ) و ( قد ) .

واشترطوا فيه كذلك ، أن يكون جزلاً فخماً في عبارة حلوة ، وتركيب  
سهل ، بعيد عن التعقيد والمعى ، وما شاكل ذلك من ضروب  
( ٢ )  
الاستغراق .

وتنبهوا كذلك لتأثيره النفسى فى خلد السامع ، ولذلك اشترطوا  
ابتعاده عن كل ما يوحى بالتشاؤم ، كذكر الموت ، والبكاء ، والويل  
( ٣ )  
... أو يوحى بالجلالة ، كذكر اقارار الديار ، ونم الزمان . وربما  
اشترط بعض النقاد أن يكون استهلال القصيدة دالاً على موضوعها  
كأن يكون استهلال قصيدة فى فتح من الفتوحات دالاً على الفتح ،  
( ٤ )  
واستهلال قصيدة فى الهناء دالاً على الهناء وهكذا .

وأما التخلص ، ويسمى أحياناً حسن الخروج ، فهو فن توصيل  
نسيب القصيدة بمدحها . وعلى الرغم من أنه فن قديم فى  
الشعر العربى كما قدمنا ، فقد اشتهر به الشعراء المحدثون  
شهرة فائقة ، إذ خالفوا المذهب الغالب على القدماء فى  
التخلص ، وهو خروجهم بعبارات معينة ، مثل ( دع ذا ) ، و ( عند  
( ٥ )  
عن ذا ) .

---

( ١ ) العمدة : ج ١ ص ٢١٧  
( ٢ ) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢١٧  
( ٣ ) انظر عيار الشعر : ص ١٢٢  
( ٤ ) انظر المثل السائر : ج ٣ ص ٩٦  
( ٥ ) انظر عيار الشعر : ص ١١١

وقد أعجب النقاد بهذا المذهب غالب المحدثين في حسن التخلص،  
لأنه دليل على حسن صلعة الشاعر ولطف حيلته . ونقيض ذلك  
أن يعزف الشاعر عن هذا الفن ، ويخرج من النسيب إلى المديح  
فجأة ، فهذا ما يسمى بالطفرة أو الانقطاع . وعلى الرغم من أن  
غالبية النقاد لا يرحبون بهذه الطريقة لا سيما بالنسبة للشاعر  
المحدث ، فالحقيقة أن طريقة الطفر أو الانقطاع ، لا تنطوي على  
أية دلالة يمكن أن تشير إلى قصور الشاعرية عند الشاعر الذي  
يتخلص بهذه الطريقة الفجائية . وحينما تحين مناقشة التخلص  
البحثى سوف تلقى مزيدا من الأضواء على هذا الجانب .

وأما الخاتمة ، فقد اعتبروها قفل القصيدة . واشترطوا فيها جودة  
الاحكام بحيث لا يمكن الزيادة عليها ، أو يأتي بعدها أحسن  
منها لأنها آخر ما يبقى في الأسماع . وربما ذهب بعض النقاد  
إلى أن الخاتمة يجب أن تكون أجود بيت في القصيدة ، وأدخل  
في الخوض الذي كان يقصد إليه الشاعر . على أننا نشك اليوم في أن  
في استطاعة الشاعر أن يحدد خاتمة قصيدة من قصائده . فالمعروف  
- في عصرنا - أن القصيدة عبارة عن توتر نفسي لا يملك الشاعر  
زمامه ، وفي اللحظة التي ينتهي فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة  
فكيف يفكر الشاعر إذن في تقاليد خاصة بالخاتمة ؟

---

(١) انظر العمدة : ج ١ ص ٢٣٩

(٢) " " " " ج ١ ص ٢٣٩

(٣) انظر الصناعتين : ص ٤٦٤

(٤) الأسس الفنية للإبداع في الشعر ، ص ٢٤٣ .

### بناء القصيدة الموضوعى عند البحترى

يعد البحترى واحدا من أولئك الشعراء المفرمين بالمحافظة على تقاليد الشعر العربى الراسخة ، لاسيما فى مجال بناء القصيدة . فمن يطالع ديوانه لا يكاد يشك فى أنه من أشد الشعراء العرب التزاما بمنهج القصيدة العربية النموذجية ، ومن أحرصهم على التقييد بتقاليدها العريقة . فالقصيدة البحترية شأن القصيدة الجاهلية ، تكاد تكون معرضا يحتوى أكثر من فن شعرى . فالى جانب النسيب التقليدى والمديح قد يوجد الوصف ، والفخر ، والحكمة ، وقد توجد فنون شعرية أخرى .

وعلى الرغم من وضوح هذه الحقيقة فى شعر البحترى ، فإن نقاده لم يهتموا بأى فهم علم يلقى الضوء على القصيدة البحترية ، وكيفية بنائها ، وخصوصية الشاعر فى هذا البناء .

ان غالب جهد نقاد البحترى فى بناء القصيدة قد انصرف الى مناقشة الجزئيات . وعلى وجه الخصوص اهتموا باستهلالته ، وتخلصاته . فعند هذه الحدود وقف نقاد شاعرنا ، وان كانوا قد بحثوا هذين الجانبين بجدية لا تنكر كما سوف يتضح .

### ١ - استهلالات البحترى

يحتبر الأمدى أو حسد نقاد البحترى فى معالجة استهلالته ، والاتصال بها اتصالا حقيقيا ، يقوم على الإحصاء الدقيق ، والتذوق الأدبى فى وقت واحد .

وتعليقات الأمدى على استهلالات البحترى ، تكاد تعبر عن حقيقة

واحدة ، هي الاعجاب الملقطع للظير . فالأمدي من أول كتاب الموازنة  
الى آخره ، لا ينى عن ترديد عبارات الاطراء والاعجاب باستهلالات البحترى  
فكثيرا ما سرد الأمدي عشرات الاستهلالات ، وأردفها بمثل عبارة :  
" هذه كلها ابتداءات جيدة بارعة اللفظ صحيحة المعنى " . أو عبارة :  
" وهذا من ابتداءات العجيبة النادرة ، واحسانه فيها الاحسان  
المشهور " . أو عبارة : " وهذه كلها ابتداءات حسان مختارة المعانى " .  
أو عبارة : " وقد تصرف البحترى فى هذه الابتداءات تصرفا حسنا " .  
فمثل هذه التعليقات ان دلت على شىء فانما تدل على موقف الأمدي  
الايجابى تجاه استهلالات البحترى ، واعجابه بها .

وربما أجهد الباحث نفسه لكى يستثنى البيت أو البيتين من  
استهلالات البحترى التى لم تحز رضا الأمدي ، ولم تسمها مياسم  
ثنائه فى خواتم الفصول .

فمن هذه الأبيات النادرة ، استهلال البحترى لبعض قصائده  
بقوله :

قف العيس قد أدنى خطاها كلالها

وسل دار سعدى ان شفاك سؤالها

فقد وقف الأمدي أمام هذا البيت وقفة استنكار ، وعلق عليه بقوله :  
" هذا لفظ حسن ، ومعنى ليس بالجيد ، لأنه قال : قد أدنى خطاها  
كلالها ، أى قارب من خطوها الكلال . وهذا كأنه لم يقف لسؤال الديار

- 
- (١) الموازنة : ج ١ ص ٤٤٨  
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٥٠  
(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ١٤  
(٤) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٦٢

(١)

التي تعرض لأن يشفيه ، وإنما وقف لاعياء المطى . . .

ولم يقف الآمدى عند هذا الحد ، بل توسع جدا في نقد هذا البيت ، فقد ذهب يستعرض مذاهب العرب في الوقوف على الديار ، وألفاظهم في ذلك مع الكثير من الأمثلة والشواهد الشعرية ، حتى ليخيل إلى القارئ أن وقوف الآمدى عند بيت البحتري هذا ، لا يعدو أن يكون ذريعة للإدلال بعلمه ، ومبلغ إحاطته بالشعر العربي القديم ، ومذاهبه الفنية في الوقوف على الديار . ولعل الذي يزيد من ثقتنا بهذه الحقيقة ، هو أن الآمدى ينتهي إلى الاعتراف بصواب بيت البحتري هذا إذ يقول : " ولم أقل أنه خطأ ، وإنما قلت أن المعنى غير جيد " . فكان الآمدى بهذا يرد على نفسه بنفسه ، ويكفى غيره مؤنة الرد .

والى جانب استهلال البحتري هذا ، ثمة استهلال آخر لم يرق للآمدى ، وهو قول البحتري :

سقى ربحها سح السحاب وهاطله

وان لم يخبر آفنا من يسائله

فقد ذهب الآمدى إلى أن عجز هذا البيت ردى ، والسبب في ذلك عنده هو كلمة ( آفنا ) فهي في نظر الآمدى حشو لا مبرر له في البيت .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٣٢ - ٤٣٣ .

(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤٣٩ .

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٦٦ .

ومثل هذه المأخذ الطفيفة في الأبيات النادرة ، لا تكون الا برهانا قاطعا على مدى تحفظ البحترى في استهلااته ، وحرصه الشديد على الارتفاع بها عنى كل مظاهر الضعف . وعلى ضوء هذا فقد كان البحترى أهلا لتلك العبارات التي طالما ردها الأمدى في الاعجاب به .

ويبدو أن من حسن الحظ أن جهود من تلا الأمدى من النقاد الذين اهتموا باستهلات البحترى ، قد اتجهت وجهة أخرى غير وجهة الاحصاء والتذوق التي أتى عليها الأمدى . تلك الوجهة هي النظر الى استهلات البحترى ، من زاوية المقارنة باستهلات غيره من كبار الشعراء ، كابى تمام ، وأبى الطيب المتنبى .

ويعتبر القاضى الجرجاني في مقدمة النقاد الذين عنوا بهذا الجانب . فهو يرى أن البحترى احتذى في بناء القصيدة مذهب الأوائىل ، الا في الاستهلال ، " . . . فقد عنى به ، واتفقت له فيه محاسن . فأما أبو تمام والمتنبى فقد ذهبا في التخلص كل مذهب ، واهتما به كل اهتمام ، واتفق للمتنبى فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد " (١) . وحقيقة هذا رأى تشعرنا بتفضيل استهلات البحترى على استهلات ندييه ، أبى تمام ، وأبى الطيب .

على أن الذى يؤخذ على هذا رأى ، هو أنه رأى مرسل ، يحتاج الى المقارنة الموسعة من واقع الأمثلة والشواهد الشعرية . نعم ما يلزم الى جانب ذلك من تحليل وتعليل جادين . وبطبيعة الحال لم يعن الجرجانى بشئ من هذه الأمور الضرورية ، والا لأخذنا



حكمه هذا مأخذ الحكم الموضوعى المستقيم ، على أن الذى يقلل من رفهتنا فى حكم القاضى الجرجاني هذا بعد ذلك ، أو على الأقل يجعلنا لقف منه موقف الحذر الشديد ، هو أن ابن رشيق القيرواني اعترض عليه ، وأبى قبوله . وسوف نعرف حقيقة هذا الاعتراض ، ومدى وجاهته فى حينه .

وإذا ما تركنا القاضى الجرجانى - ولو الى حين - فاننا نصادف ناقدين ، أحدهما معروف وهو الحاتمى ، والآخر مجهول ، لانعرف عنه أكثر من أنه " من مشايخ البصرة ممن يوصى اليه فى علم الشعر " (١) وغاية ما فى الأمر أن الحاتمى والشيخ البصرى تناظرا فى قضية بناء القصيدة بين أبى تمام والبحترى ، وبصفة خاصة فى عناصر بناء القصيدة الثلاثة ، أى الاستهلالات ، والتخلصات ، والخواتم .

وقبل أن ندلف الى مناقشة عنصر الاستهلال فى هذه المناظرة ، يجب علينا أن ننبه الى أن التعصب السافر ، هو رائد الناقدين منذ البداية . فالشيخ البصرى - ان صدق الحاتمى - يتعصب للبحترى ، وينحى باللائمة على أبى تمام . ويرى عنه الحاتمى أنه كان يقول : " ما يحسن أبو تمام يبتدىء ، ولا يخرج ، ولا يختم . ولو لم يكن للبحترى عليه من الفضل إلا حسن ابتداءه ، ولطف خروجه وسرعة انتهائه ، لوجب أن يقع التسليم له " . وإذا كان هذا ضريحا بغيضا من التعصب ، ضد أبى تمام ، فان أبغض منه تعصب الحاتمى ضد البحترى . فهو يعترف صراحة بهذا التعصب ان يقول : —

(١) زهر الآداب : ج ٣ ص ٦١٩

(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٦١٩

" فأنشأت قولا انحيت فيه على البحتري انحاء اسرفت فيه !! واقتدحت  
زناد الرجل ( يعنى الشيخ البصرى ) وتكلم وتكلمت وخضنا فى أقاليم  
من التفضيل والمماثلة ، غلوت فى جميعها غلوا شهده جميع من حضر  
(١)  
المجلس ."

وإذا تجاوزنا هذه المقدمات الدرامية والعبارات الفارغة ، ونحذف  
عن حظ هذه المناظرة من النقد الموضوعى ، وجدنا فيها شيئا  
قليلا لا يكاد يذكر ، لاسيما فيما يتعلق بالبحتري .

فصاحب البحتري لم يذكر من استهلاته الا استهلالات واحدا .  
هو قوله :

عارضتنا أصلا فقلنا الربـرب

حتى أضاء الأقحوان الأشنـرب

ومع أن هذا البيت من استهلات البحتري المشهورة ، والرائعة  
أيضا ، فإن الحاتمي لا يسلم لصاحب البحتري بهذا ، بل يدعى  
أنه مأخوذ من قول أبى جويرية :

سلمن نحوى للوداع بمقلـسة

فكانما نظرت الينا الربـرب

ولاشك أن الحاتمي وأهم فى انتقاده هذا فليس فى بيت البحتري  
ما يقلل من قيمته أمام بيت أبى جويرية ، أو يشير الى ضعف الأصالة  
فيه . هذا فضلا عن عدم اشتراك البيتين فى المعنى أساسا . ولو كان  
لنا فى هذا المقام حق المفاضلة ، لفضلنا بيت البحتري على بيت  
أبى جويرية ، لما فى بيت البحتري من طرافة فنية تقوم على تفضيل

النساء على بقر الوحش تفضيلاً ضعيفاً ، وهى طرافة خلا منها بيت  
أبى جويرية الذى وقف عند حدود تشبيهه عيون النساء بهيون  
العقر الوحشية .

وطبيعة الحال لم يكف الحاتمي بانتقاده لبيت البحترى فحسب ،  
بل أخذ دوره فى المناظرة ، وسرد لأبى تمام ما ينوف على عشرين  
(١)  
استهلالاً .

وموقف الحاتمي هذا ان دل على شئ ، فأنما يدل على واحد  
من أمرين . فاما أن الحاتمي كان يجهل أصول المناظرة العادلة  
التي تلزمه أن يعارض استهلال البحترى باستهلال واحد لا ي  
ليس أكثر . واما أنه تجاوز أصول الأمانة العلمية جملة واحدة ، فلم ينقل  
لنا حجج خصه على الوجه الأكمل . والواقع أننا أمل الى الأخذ  
بهذا الموقف الأخير . والسبب فى ذلك أننا نستبعد فى أن يكون ثمة ناقد  
كصاحب البحترى الذى يوصى اليه فى علم الشعر ، ثم لا يتمكن الا من  
ايراد استهلال واحد من استهلالات شاعره المفضل ، ويقف بعد ذلك  
مبهوراً أمام اندفاع الحاتمي ، وادعاءاته .

وهى أية حال فأننا لانستطيع أن نحصل من أحكام هذه المناظرة  
أى حكم نقدى محمل الجد والاعتبار ، فهى كما رأينا تقف على التعصب  
السافر ، والتطرف الواضح . وهى بعد ليست مناظرة علمية يتعاون  
فيها الطرفان على الكشف عن الحقيقة ، والبحث الجاد عنها . كما  
أنها ليست موازنة يتصدر فيها قاض واحد للحكم ، فننظر فى  
حكومته ومقدار ما فيها من الصواب والخطأ . فكل ما فى هذه المناظرة اذن هو

---

(١) انظر : زهر الاداب : ج ٣ ص ٦٢٣ - ٦٢٥ .

التعاطف الأعمى الذى نعجز أمامه عن استيضاح وجه الحقيقة ، مما يزهدنا فى هذه المناظرة وأحكامها المتطرفة .

وقد امتدت حركة مقارنة استهلالات البحثى باستهلالات أبى تمام ، وأبى الطيب ، إلى ابن رشيق القيروانى فى القرن الخامس الهجرى .

ويمتاز جهد القيروانى فى هذا الجانب بموقف واضح من كـل الآراء التى مرت بنا . على أن مما يحمد لهذا الناقد أنه لم يقف هذا الموقف إلا بعد أن أفصح عن رأيه الشخصى فى استهلالات البحثى قائلا : " ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء ، ولا يتكلف له ، ثم يجيد باقى القصيدة ، وأكثرهم فعلا لذلك البحثى ، كان يصنع الابتداء سهلا ويأتى به عفوا ، وكلما تمادى قوى كلامه . وله من جيد الابتداءات كثير ، لكثرة شعره والغالب عليه ما قدمت " . وعلى الرغم من أن حقيقة رأى القيروانى هذا تنطوى على التقليل من شأن استهلالات البحثى بصفة عامة ، فإن فيه جانبا من الموضوعية ، والاعتراف بتقدم البحثى وامتيازته فى الاستهلالات .

وليس أدل على هذه الحقيقة من تلك الاختيارات الشعرية التى سردھا القيروانى للبحثى . مثل قوله :  
(٢)

عارضتنا أصلا فقلنا الـربـرب

حتى أضاء الأتـحـوان الأشـنـسب

(٣)

ومثل قوله :

ما على الركـب من وقوف الركـاب

فى مغانى الصبا ورسم التصابيـسى

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٣٢

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٣

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٣

(١)  
وقوله كذلك :

( ضمان على عينيك أنى لا أطـــــــو )

على أن ما يعيننا على تفهم رأى القيروانى هذا بصورة دقيقة ،  
هو أن نلم بالطرف الثانى من نقده ، وهو موقفه من المقاد الذين  
أدلو بأرائهم فى استهلالات البحترى من قبل .

يقول القيروانى عن الامدى : " وكان أبو القاسم الحسن بــــن  
بشر الامدى يفضل ابتداءات البحترى جداءه وهو الذى وضع  
كتاب الموازنة والترجيح بين الطائيين ، ونوه فيه بالبحترى أعظم  
(٢)  
تنويه " .

وهذا الموقف من القيروانى تجاه الامدى موقف ينطوى على  
التقرير ، وحكاية موقف الامدى من البحترى فحسب . هذا الى  
جانب أن فى موقف القيروانى هذا احساسا بميل الامدى الى  
البحترى . ولكنه احساس لا يمكن حملته على اعتقاد القيروانى فى تلك  
المقولة المشهورة عند بعض القدماء ، ونعنى بها تهمة تعصب الامدى  
للبحترى ، وهى تهمة خطيرة سوف نعالجها علاجا ناجعا فى مكانها  
الخاص من فصل الموازنات .

وأما موقف القيروانى من القاضى الجرجانى فقد عبر عنه بقوله :  
" . . . غير أن القاضى الجرجانى فضله ( يعنى البحترى ) بجودة  
الاستهلال - وهو الابتداء - على أبى تمام وأبى الطيب ، وفضلهما  
عليه بالخرج والخاتمة ولست أرى لذلك وجها ، الا كسرة شعره  
كما قدمت ، فانه لو حاسبهما ( كذا ) ابتداء جيدا بابتداء ما لأرى

(١) العدة : ج ١ ص ٣٣٤

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٣٣

(١)

عليهما ، وقصرا عن عذره .

ولا شك أن موقف القيرواني هذا ، هو الموقف القمين بالنظر والمناقشة . ففضلا عن دلالة على ظهور شخصية القيرواني ، واستقلال رأيه ، فهو إلى جانب ذلك وثيق الصلة برأيه الشخصي السابق في استهلاات البحترى ، ويتضح وجه الصلة بين هذا الموقف والرأى السابق ، من مخالفة القيرواني للقاضى الجرجانى . فهو لا يرى رأى الجرجانى فى أن استهلاات البحترى تفضل استهلاات أبى تمام ، وأبى الطيب . وإذا كان القاضى الجرجانى قد انتهى إلى هذا الحكم ، كما مر بنا ، فإن القيروانى يرد ذلك إلى كثرة شعر البحترى ، وكثرة استهلااته الجيدة تبعا لذلك . فلو أجريت موازنة احصائية بين استهلاات الشعراء الثلاثة ، لأدت - فى نظر القيروانى - إلى هذا الحكم ، ألا وهو تفوق البحترى فى النهاية . ومعنى هذا هو أن اعتراض القيروانى على حكم القاضى الجرجانى لا ينفى هذا الحكم ، وإنما يبين علته فقط .

ولسنا مع ابن رشيق القيروانى فيما انتهى إليه . إذ لا نعتقد فى أن تفضيل القاضى الجرجانى لاستهلاات البحترى ، على استهلاات نديه ، كانت تحدوه نزعة احصائية تقم على تتبع الاستهلاات ورصد الجيد منها ، والتأثر بهذه الكثرة الكاثرة بعد ذلك . فالقاضى الجرجانى بذوقه المعروف ، وانطباعيته المشهورة من أبعد النقاد عن هذا المتزع الاحصائى . وإذا كان لابد من بيان العلة التى أدت بالقاضى الجرجانى إلى تفضيل استهلاات البحترى على استهلاات نديه ، فأنما

نقول : ان مرجح ذلك هو غلبة للطبع على استهلاات البحترى ، خاصة اذا ما قيست باستهلاات أبى تلم ، وأبى الطيب المتنبى التى لا تخلو - غالبا - من الابهة والفخامة ، والتشيع بالعناصر الفكرى . ومعنى هذا كله ان ثمة خطأ مشتركا كان يربط بين الجرجانى واستهلاات البحترى ، وهو عنصر الطبع . ومن ثم فان هذا العنصر هو السبب الذى استهوى الجرجانى ، وفرض عليه ان يصح بتقديم البحترى فى الاستهلاات ،

وعلى أية حال كان فى امكان ابن رشيح القيروانى ان ينتهى الى هذه الحقيقة ، لا سيما أنه قد نفذ بحسه الفلى اللامع الى طبيعة استهلاات شاعرنا ، وأدرك أنه يبادر القصيدة بشئ من السهولة والعفوية ، ثم يتدرج بعد ذلك الى القوة . ولكن القيروانى لم يوفق الى هذا الربط ،

ويظل معنا بعد ذلك موقف القيروانى من الحاتمى ، وهو الموقف الأخير ، ففى هذا يقول ناقدنا : " فأما الحاتمى فانه يفض من أبى عبادة غصاً شديداً ، ويجور عليه جوراً بينا لا يقبل منه ، ولا يسلم اليه " (٢) ،

وموقف القيروانى من الحاتمى موقف صحيح لا يمكن الاعتراض عليه ، بل لا يكاد يختلف فيه اثنان أبداً . فالحاتمى قد عرفناه من قبل ناقدنا شديد التعصب ، بل لا نبالغ اذا قلنا انه انموذج الناقد المتهور فى تاريخ النقد العربى .

(١) أشار القيروانى الى هذه الخصائص فى استهلاات أبى تمام وأبى الطيب . انظر العمدة : ج ١ ص ٢٣٢ وانظر كذلك : ج ١ ص ٢٤٤  
(٢) العمدة : ج ١ ص ٣٣٣ .

وما تقدم يتضح أن النقاد قد بحثوا موضوع الاستهلال ، أو الابتداء عند البحثى بحثا جادا . وعلى الرغم من أن الغالبية يكادون يتفقون على تقدم البحثى فى هذا المضمار ، فقد ظهرت لنا بعض الخلافات ، خاصة فيما يتعلق بالمفاضلة بين البحثى وبين أبى تمام وأبى الطيب ، ولا شك أن مثل هذه الخلافات أمر طبيعى ، ما دام أن العنصر الذاتى فى النقد الأدبى عنصر أساسى ، لا يمكن أن تخلو منه أية عملية نقد فاجحة .

#### ب - تخلصات البحثى :

ياتى الامدى - كذلك - فى مقدمة نقاد البحثى الذين عنوا ببحث حسن تخلصه . ويطالعنا الامدى بحقيقة بارزة فى هذا الجانب ، هى أن كلا الطائفتين أبى تمام والبحثى قد أعرض عن حسن التخلص فى الكثير من شعره ، وأنهما فى هذا الكثير ، قد " ابتدأ المصح منقطعا عما قبله " .<sup>(١)</sup>

على أن هذه الظاهرة البارزة لا تعنى عند الامدى أن البحثى لا يجيد هذا الفن الشعرى حينما يريد أن يعتمد فى أية قصيدة من قصائده . وليس أدل على هذه الحقيقة من أن الامدى نفسه قد أثبت لنا حسن تخلص البحثى ، وتجويده للربط بين النسب والمديح ، فهناك مثلا تخلصه بوصف الابل ،<sup>(٢)</sup> وبوصف السفينة ،<sup>(٣)</sup> وبوصف النساء ،<sup>(٤)</sup> وبالحلف باليمين ،<sup>(٥)</sup> وبذكر الفيث ،<sup>(٦)</sup> وبوصف الرياح .<sup>(٧)</sup> فهذه الفنون تخلص البحثى من النسب الى المديح .

(١) الموازنة : ج ٢ ص ٢٩١

(٢) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٢٩٩

(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣٠٧

(٤) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١١

(٥) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٣

(٦) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٥

(٧) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٩



وقد أجاد في ذلك كله - بشهادة الأمدى - بل ان من يرقب التعليقات التى كان الأمدى يختم بها كل فن من هذه الفنون ، مع ملاحظة ما يقابلها عند أبى تمام ، لا يكاد يشك فى أن كفة البحثى قد رجحت بكفة أبى تمام فى هذا الفن الشعري . خلاصة ما عند الأمدى اذن ، يكمن فى أن الطابع الغالب على البحثى هو العزوف عن فن حسن التخلص ، هذا الى جانب أن البحثى كان وجود هذا الفن تجويدا ملحوظا ، حيلما يلم به ، ويعتمده فى بعض قصائده .

ويخيل الينا أن هذه الظاهرة المزوجة عند البحثى ، العزوف من جانب ، والتجويد من جانب آخر ، كانت عاملا مؤثرا فى سوء تقييم البحثى فيما بعد ، لا سيما عند أولئك النقاد الذين لم يعنوا بشعره عناية جادة ، ولم يتتبعوا تخلصاته تتبعاً دقيقاً على نحو ما فعل الأمدى .

فالتأضى الجرجانى - وقد مر بنا رأيه فى استهلالات البحثى - فضل البحثى فى موضوع الاستهلال على أبى تمام وأبى الطيب ، وفضل الأخيرين عليه فى موضوع حسن التخلص . ومثما رغبنا عن حكم الجرجانى هناك لصالح البحثى ، فان من باب الانصاف أن نرفق عنه هنا .

وليس السبب هو أن هذا الحكم ضد البحثى فحسب ، بل الأهم من ذلك هو ما قلناه سابقا ، من أن مثل هذا الحكم من الأحكام المرسلّة التى هى أحوج ما تكون الى التحليل والتعليل ، والموضوئية والتقرير النظرى . وبكلمة جامعة فان بين أى ناقد والوصول

يمثل هذا الحكم الخطير الى مرتبة القبول خطة طموحة تفوق كثيرا  
مسألة الاعتماد على مجرد التأثر العارض والذوق الخاص .

على أن الذي يخلب على الظن هو أن غلبة تأخير البحتري ففى  
التخلص عند القاضى الجرجاني ، لاتعدو أن تكون قضية تأثر بما عسرف  
عن البحتري من عزوف عن هذا الجانب الفنى فى الكثير من قصائده ،  
وفى اعتقادنا أن الجرجانى لو أخذ فى اعتباره مبدأ التفريق الدقيق  
بين مسألة عدم التزام البحتري بفن التخلص ، ومسألة تجويده  
لهذا الفن حينما يلتزم به - لتبين له أن شاعرنا لا يعانى ففى  
هذا الفن الشعرى من أى قصور فنى يتصل بقدراته الابداعية . فقد  
أثبت الامدى - بما لا يقبل الشك - براعة البحتري فى حسن  
التخلص ، وساق من الأمثلة والشواهد ما يكفى فى دعم هذه الحقيقة  
وتأييدها .

وربما يكون موقف أبى بكر الباقلانى من أسوأ المواقف  
تجاه تخلصات البحتري . فقد وصف البحتري بقوله : " ألا ترى أن كثيرا  
من الشعراء ، قد وصف بالنقص عند التنقل من معنى الى غيره ،  
والخروج من باب الى سواء ، حتى ان أهل الصنعة قد اتفقوا  
على تقصير البحتري مع جودة نظمه ، وحسن وصفه - فى الخروج  
من النسيب الى المديح . وأطبقوا على أنه لا يحسنه ، ولا يأتى  
فيه بشئ " ، وانما اتفق له فى مواضع محدودة خرج يرتضى  
(١)  
وتنقل يستحسن . .

فراى الباقلانى هو الآخر ينطوى على مقولة سوء الفهم لفن التخلّص عند البحترى ، والاضطراب الواضح فى التمييز بين عدم الالتزام بهذا الفن وتجويده فى الوقت نفسه . وعلى أية حال ففى كلام الباقلانى ما يؤخذ وما يرد .

فأما أن أهل الصنعة أجمعوا على أن البحترى مقصر فى الخروج فهذا ما نقبله بشرط أن نفهم التقصير فهما غير فنى ، أى كقضية تدل على تهاون الشاعر أو كسله أو ما الى ذلك . ومن ثم فإن هذه القضية لا تنال من شاعرية البحترى ، ولا تهزم مكانته بين الشعراء .

وأما أن أهل الصنعة أطبقوا على أن البحترى لا يحسن التخلّص ، ولا يأتى فيه بشىء ، فهذا ما نرده على الباقلانى . وأول ما ينقض هذا الاجماع المزعوم ، هو موقف الأمدى ، فهو على شدة صلتته بشعر البحترى ، ودقة تتبعه لما جاء فى شعره من تخلصات لم يورد - إشارة أو تصريحاً - ما يفهم منه أن شاعرنا كان لا يحسن التخلّص ، ولا يأتى فيه بشىء يستحسن .

وقد عاود الباقلانى الهجوم على البحترى فى موضع آخر ، وفضل عليه أبا تمام فى هذا الفن . فقد قال عن البحترى : " وهو غير بارع فى هذا الباب ( يعنى حسن التخلّص ) ، وهذا مذموم محيب منه ، لأن من كان صناعته الشعر ، وهوى أكل به ، وتغافل عما يدفع اليه فى كل قصيدة ، واستهان بأحكامه وتجويده ، مسع تتبعه لأن يكون عامة ما به يصدر أشعاره من النسيب عشرة أبيات ، وتتبعه للصنعة الكثيرة ، وتركيب العبارات ، وتنقيح الألفاظ وتزويرها ، - كان ذلك أدخل فى عيبه ، وأدل على تقصيره أو قصوره ، وانما يقع له الخروج الحسن فى مواضع يسيرة ، وأبو تمام أشد

تتبعاً لتحسين الخروج منه .

وإذا استثنينا وعظ الباقلاني الذي يفيد أن البحتري كان يأكل أموال الناس بالباطل ، وما إلى ذلك من كلام لا دخل له في النقد الأدبي - يظل مجتاز تركيزه على أهمية التزام الشاعر بحسن التخلص ، لا سيما أن البحتري كان ملتزماً بالمقدمة الظلمية . وعلى الرغم من أن هذا الملحظ النقدي يعتبر ملحظاً قيماً ، فإنه في واقع الأمر لا يبرر ما ذهب إليه الباقلاني بعد ذلك ، من حيث أن البحتري لم يقع له الخروج الحسن إلا في مواضع يسيرة . فمثل هذا الادعاء لا يقبل من الباقلاني . ذلك أن الحقيقة التي لا تزال تلح عليها هي أن تخلصات البحتري كلها في الذروة من حيث الأحكام والتجويد الفني . وليس عند الباقلاني أو عند غيره من النقاد ما يثبت نقض هذه الحقيقة .

ولا يقبل من الباقلاني كذلك تفضيله أبا تمام على البحتري في هذا الباب ، فشان الباقلاني هنا شأن القاضي الجرجاني من قبل ، حينما فضل أبا تمام والمتنبي على البحتري . بل ربما يكون الباقلاني متأثراً بحكم القاضي الجرجاني ذاك . ومهما يكن الحال فما قلناه في الرد على القاضي الجرجاني حيال مسألة المفاضلة بين الشعراء الثلاثة ، يمكن أن يصدق مرة أخرى في الرد على الباقلاني حيال تفضيله أبا تمام على البحتري ، لا سيما أن الباقلاني أرسل حكمه هذا رسالاً من غير أن يورد مبررات فنية معقولة . بل نحن أكثر إلحاحاً على رفض حكم الباقلاني هذا . والسبب في ذلك أن أبا تمام خاصة قد شارك البحتري في مسألة الفاء حسن التخلص في الكثير من شعره كما أكد الأمدي من قبل .

وكان المنتظر من ابن رشيق القيروانى ، أن يقف موقفا بارعا  
ازاء قضية حسن التخلص عند البحتري ، لا سيما أنه وقف مثل  
هذا الموقف فى قضية الاستهلال ، حيث عبر عن رأيه الخاص ،  
وأردف بمناقشة كل ما سبقه من آراء كما مر بنا .

ومهما يكن الأمر فخاية ما عند ابن رشيق القيروانى فى التخلص  
البحترى ، هو قوله : " فاذا لم يكن خروج الشاعر الى المدح  
متصلا بما قبله ، ولا منفصلا بقوله : ( د ع ذا ) و ( عد عن ذا ) ونحو  
ذلك سمى طفرا وانقطاعا . وكان البحتري كثيرا ما يأتى به " .<sup>(١)</sup>

وهذا وصف تقريرى لخروج البحتري ، لا ينطوى على وجهة نظر  
خاصة . وهذا تحفظ مناسب من القيروانى بلا شك . وعلى الرغم  
من أن ابن رشيق لا يكاد يعدل بأبى الطيب شاعرا آخر فى بناء  
القصيدة ، خاصة " فى فصول هذا الباب الثلاثة " . الاستهلال ،<sup>(٢)</sup>  
والتخلص ، والخاتمة ، مع ذلك لانستطيع أن نقول ان القيروانى فاضل  
بين البحتري وأبى الطيب . فتفضيل القيروانى للمتنبى تفضيل  
عام يدخل تحته البحتري وغيره من شعراء العربية .

وامتد الاهتمام بتخلص البحتري الى القرن السابع الهجرى ، حيث  
نجد ابن الأثير الجزرى يشير هذا الموضوع من جديد . فهو يقول  
عن فن التخلص : " والشعراء متفاوتون فى هذا الباب ، وقسود  
يقصر عنه الشاعر السفلى المشهور بالاجادة فى ايراد الألفاظ ، واختيار  
المعاني كالبحتري ، فان مكانه من الشعر لا يجهل . . . ومع هذا  
فانه لم يوفق فى التخلص من الغزل الى المديح ، بل اقتضبه اقتضاها " .<sup>(٣)</sup>

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٣٩

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٩

(٣) المثل السائر : ج ٣ ص ١٢٦

ومطبيعة الحال ليس عند ابن الأثير أى جديد فى هذا الموضوع . فماعنده هو ما عند القاضى الجرجاني ، والباقلانى من قبل . وان كان كلام ابن الأثير هنا أشد صلة بكلام الباقلانى بل يكاد يكون قبسا منه . والغريب فى الأمر بعد ذلك أن ابن الأثير يورد طرفا من تخلصات البحتري ، ثم لا يملك إلا أن يعجب بها غاية الإعجاب ، بل عدها " من الملائح فى هذا الباب " . على حد تعبيره . ومثل هذا أن دل على شئ فأنما يدل على الضيم الذى لحق بالبحتري من سوء فهم النقاد لهذا الجانب من شعره .

وفى خاتمة هذا المبحث ، لابد لنا من تأكيد حقيقة أن البحتري كان من أحذق الشعراء فى فن حسن التخلص ، ومن أعرفهم بأصوله ، وان كان شاعرنا لم يلتزم بهذا الفن فى شعره كله . ولكن غالبية النقاد باستثناء الامدى غام عليهم وجه الأمر ، فخلطوا بين ما يمكن أن يكون تقصيرا يتعلق بعدم الالتزام بهذا الفن ، وما يمكن أن يكون قصورا فنيا يمس ملكة الشاعر ، وينال من قدرته على الربط بين النسيب والمدح .

على أن هذا لا يعنى أننا ندافع عن البحتري دفاعا لا أساس له من الموضوعية ، فنحن مثلا نشارك نقاد البحتري فى مؤاخذته على عدم الالتزام بمبدأ حسن التخلص ، وذلك لما لهذا المبدأ من أثر طيب على أحكام بناء القصيدة ، وتوثيق أجزائها التقليدية .

ولكن قبل أن نفرغ من هذا المآخذ علينا أن نتذكر حقيقة كثيرة شعر البحتري ، وكثرة قصائد المدح عنده كثرة مفرطة ، لاسيما اذا ما قيس بأبى تمام ، أو بأبى الطيب . فلعل مثل هذه الحقيقة

تقوم لشاعرنا مقام المذمر ، ومن ثم تخفف من وطأة هذه الملاحظة .

### ج - خواتم البحترى :

لم يهتم نقاد البحترى بخواتم قصائده ، مثل اهتمامهم باستهلالاته وتخلصاته ، بل نكاد نقول انهم اهلوا هذا الجانب اهمالا تاما ، الا اذا استثنينا خاتمتي قصيدتين من قصائد البحترى نوه بها الشيخ البصرى فى معرض منازلته للحاتمي ، فى تلك المناظرة التى أشرنا اليها فى مناقشتنا لعنصر الاستهلال .

(١)

والخاتمة الأولى تتكون من بيتين هما قوله :

إليك القوافى نازعات شواردا

يسير ضاحى وشيها وينمى

ومشرقة فى النظم غريزدها

بهاء وحسنا أنها لك تنظم

(٢)

وتتكون الخاتمة الثانية من بيتين كذلك هما قوله :

أست الموالى فيك نظم قصائد

هى الأنجم اقتادت مع الليل أنجما

ثناء تخال الروض فيه منورا

ضحى ، وتخال الروشى فيه منمنا

على أن الملاحظ هو أن هذه الأبيات ، لم ترد فى ديوان البحترى

(٣)

على اعتبار أنها خواتم ، وإنما وردت فى عرض القصيدتين .

ويخيل إلينا أن عدم اهتمام كبار النقاد بخواتم القصائد - سواء عند

(١) زهر الآداب : ج ٣ ص ٦٢٠

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٦٢٠

(٣) انظر : ديوان البحترى : ج ٣ ص ١٩٣١ . وانظر ج ٣ ص ١٩٨٤ .

البحثى أو عنده غيره — أمره ما يهره ، فضلا عن الصعوبات الشكلية  
التي يمكن أن تعترض سبيل الناقد فى مسألة التأكد من أن آخر  
بيت — أو بيتين — فى القصيدة ، هو الخاتمة التى وضعها الشاعر  
بالفعل ، وأن أبيات القصيدة لم تخضع الى أى ترتيب آخر — فضلا  
عن هذا فان حقيقة خواتم القصائد العربية فى أرقى نماذجها  
ليس فيها ما يؤكد بأن هذه الخواتم تمتاز بأية مزايا ، سواء أكانت  
هذه المزايا فنية كمزايا الاستهلالات ، أو كانت فنية وشكلية مع كمزايا  
التخلصات .

نعم هناك كثير من التقاليد الأدبية قيلت حول أصول صياغة  
( الخواتم ) ، ولكن يبدو أنها لم تجد اذنا صاغية من كبار الشعراء ،  
هذا اذا لم نقل ان أغلب تلك التقاليد قد صيغت فى عصور  
متأخرة — فسدت قرائح شعرائها ، وغلبت على نقادها نزعة الاهتمام  
بالشكل ، والامعان فى فرض القيود .



## ٢- البنسَاء الموسيقية :

### تمهيد :

تعد الوحدة الموسيقية ( الوزن والقافية ) أبرز أنماط الوحدة في قصيدة الشعر العربي . فقد قطعت القصيدة العربية شوطا بعيدا في هذا المجال ، بحيث يمكن القول أنها لم تصلنا الا بعد أن نضجت نضجا موسيقيا ، ليس فيه أدنى مظهر للشذوذ أو الاعوجاج .

وحيثما نحلل المفهوم النظري لموسيقى القصيدة العربية ، نقف على مجموعة من الإيقاعات الصوتية ( التفاعيل ) ، يحكمها نسق موسيقى معين هو ( الوزن ) . ويمكن أن يظهر هذا النسق في أكثر من صورة موسيقية ، بحيث تصبح كل صورة ( بحر ) من الشعر .

وقد حصر العروضيون إيقاعات الشعر العربي في ثمان إيقاعات أو تفاعيل ، اثنتان منها خماسية ، هما : ( فعولن ) ، و ( فاعلن ) . وست منها سباعية ، هي : ( مفاعيلن ) ، ( فاعلاتن ) ، و ( مستفعلن ) ، و ( مفاعلاتن ) ، و ( متفاعِلن ) ، و ( مفعولات ) .

أما الصور الوزنية التي تنتظم هذه الإيقاعات ، فهي ما اصطلح عليه بـ ( بحور الشعر ) . فبحر الشعر إذن هو نظام خاص من الإيقاعات وأشهر البحور المستعملة هي البحور الستة عشر المعروفة في كتب العروض . وهي البحور التي تم استقراؤها من الشعر العربي القديم ، ولا زالت مشهورة متداولة الى الآن .

على أن ثمة أوزان غير هذه طرأت فيما بعد ، في عصر الشعراء  
المحدثين ، مثل : المواليا ، وكان كان ، والقوما ، والدوبيت ، والسلسلة  
(١)  
والموشحات ، والزجل . . . . الخ .

والى جانب ذلك نجد أيضا ، ما يعرف بالبحور المهمة ، وهى  
عبارة عن تصورات ذهنية تجريدية ، ليس لها ما يماثلها في واقع الشعر ،  
وانما أدى اليها استكمال النظر العروضى ، ونضج نظرية عروض  
الشعر العربى . هذه صورة مختصرة للاطار العام لعروض الشعر  
العربى في مفهومه النظرى .

أما مسألة تطبيق المفهوم النظرى العروضى على واقع البيت الشعرى ،  
فان أهم ما فى ذلك هو مفهوم ( الزحاف ) ، و ( العلة ) . وهما  
في نظر العروضيين : تغيير - زيادة ، أو نقصا - يلحق بأجزاء البيت .  
وهذا المفهوم لا يعنى أكثر من أن العرضيين كانوا ينظرون الى  
الزحاف والعلة على أنهما مظهران من مظاهر شذوذ بيت الشعر عن  
ذلك المفهوم التجريدى المائل فى الذهن ، أو عن ذلك الايقاع الجامد  
فى كتب العروض . ومن هذا المنطلق ذهب العروضيون يستقصون  
مظاهر الشذوذ هذه ، ويلقبون كل حالة منها بلقب خاص . وهى  
من الكثرة بحيث يصبح استيعابها أمرا بعيد المتال خاصة فى مثل  
عصرنا هذا .

ويتضح من هذه الصورة التى قدمناها أن العروض العربى يكاد  
يكون علما بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . فهو يدرس موسيقى الشعر

(١) انظر : موسيقى الشعر د . ابراهيم أنيس ، ص ٢١٠

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٠٩

(٣) انظر : المعيار فى أوزان الأشعار ، ص ٢٠

(٤) انظر : الواقع فى العروض والقوافى : ص ٢٥٠

دراسة موضوعية ، على اعتبار أنها نسب صوتيه مجردة ، تفسر تفسيراً علمياً لا مجال فيه للأخذ والرد .

ويبدو أنه لا خطر من الفهم العرضي لموسيقى الشعر ، حينما يظل هذا الفهم في حدود العلم النظري المستقل عن نظرية النقد الأدبي .

ان نظرية النقد الأدبي اليوم لا تفصل عنصر الوزن عن مجمل عناصر التجربة الشعرية الأخرى \* ذلك لأن لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة بل هي عناصر لغوية ، لا يفارق فيها الصوت المعنى بأى حال \*<sup>(١)</sup>

ولهذا السبب نجد أن كبار النقاد اليوم يصرحون في هذا الجانب بقولهم : " نحن نرى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفلاني ، وليس بمعزل عن المعنى " .<sup>(٢)</sup> فعلى على هذا الوجه الشامل من النظر الى التجربة الشعرية ، من حيث هي تجربة متكاملة بجميع عناصرها اللفظية ، والمعنوية ، والموسيقية ، يسير النقد الأدبي الحديث . وهي نظرة تختلف فيما يتعلق بالجانب الموسيقي عن نظرة العروضيين السابقة اختلافاً جذرياً .

والأمر المؤسف أن نقادنا الأوائل رغم ما أوتوا من عمق في كـتـيـر من مناحي النقد الأدبي ، قد وقفوا في مجال دراسة موسيقى الشعر عند حدود الفهم العرضي الأنفي الذكر . فغاية ما عند النقاد القديم في هذا المجال ، هو الغنى على اختلال الوزن في البيت اذا وجد فيه ،

(١) مفهوم الشعر : د . جابر عصفور ، ص ٤١١

(٢) نظرية الأدب ، ص ٢٢١

أو التنبيه الى الزخافات والعلل على طريقة العروضيين وفهمهم الجامد لموسيقى الشعر ، أو ما يتصل بمثل هذه الجوانب السطحية ، كمناقشة القوافي ، والضرائر الشعرية ، أو نحو ذلك . فليس بين نقادنا القدامى من حاول أن يتصور موسيقى الشعر تصورا آنيا لا قبليا ، وأنها عنصر ثابت في طبع الشاعر ، يمكن أن يطبعها كل شاعر بطابعه الخاص ، وأن ينحو بها نحوها خاصا . فعلى سبيل المثال ترجع الزخافات والعلل التي يخرج اليها الشاعر الى الحركة النفسية الايقاعية . <sup>(١)</sup> فزيادة حركة أوساكن في الايقاع أو التفعيلة ، أو نقص حركة أوساكن ، كان من الممكن أن تفسر تفسيراً فنياً يلائم كل قصيدة وجوها النفس الخاص .

ويبدو أن الموانع التي حالت بين القدماء ومثل هذه المفاهيم النقدية المستقيمة ، أكثر من أن تحصى ، خاصة في مثل هذا الموضع . هذا على أننا يمكن أن نشير الى أن أهم هذه الموانع يكمن في تصور غالبية النقاد القدامى لعطية ابداع الشعراء ، تصورا جزئيا مفككا . وذلك على نحو ما نجد عند ابن طباطبغا العلوي الذي يقول : " فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه ايها من الالفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه " . وقد تكرر هذا التصور نفسه عند أبي هلال العسكري في قوله : " واذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، وأطلب لها وزنا يتأتى

---

(١) انظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٧٦

(٢) عيار الشعر : ص ٥

فيه إيرادها ، وقافية تحتلها \*.

ولاشك أن مثل هذا التصور لعملية الإبداع الشعري تصور ساذج ، بل أنه يقسم على فهم غير صحيح . فالمعروف اليوم أن عملية الإبداع وحيدة متكاملة ، لا ينفصل عنصر منها عن آخر ، وتتم في وقت واحد ، وليس في مراحل والسبب في ذلك يرجع إلى أثر الخيال في هذه العملية . فالخيال الشعري يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار ، بواسطة فكرة واحدة سائدة أو أفعال واحد ميطر في مرحلة واحدة متكاملة ، لا مراحل متعاقبة (٢) مفصلة \* . بل أصبح من الثابت اليوم أن " الشاعر لا يقصد إلى إبداع قصيدة على أساس مخطط ثابت موضوع لها من قبل ، وحتى لو حاول ذلك مرة ، فإنه لا يستطيع تحقيق ما رتب ولا تنفيذ ما رسم " . (٣)

وإذا أخذنا إلى جانب عامل التصور الجزئي لعملية الإبداع الشعري عاملا آخر ، هو الثقة في الفهم العروضي ، من حيث دقته ، والآلية في تطبيقه - اتضح لنا طرفا لا بأس به من قوة الموانع التي حالت بين النقاد القدامى ، وحيوية الدراسة الموسيقية ، بحيث أصبح هذا الجانب من النقد الأدبي القديم فارغا إلا من الآراء العروضية ، وما يتصل بها من تطبيقات آلية ، ومثل مجردة .

(١) الصناعتين : ص ١٤٥

(٢) الصورة الفنية ، ص ٧٧

(٣) الأسس الفنية للإبداع في الشعر خاصة ، ص ٢٤١

٢ - عرض المبحثي :

يكاد يتفق النقاد الذين اهتموا بنقد أوزان البحترى ، بأنه قد خرج  
عن الوزن فى بيتين من الشعر ، من بحر الخفيف .  
والبيت الأول هو قوله :

ولماذا تتبع النفس شيئاً

جعل الله الفردوس منه جـزاً\*

وأول نقد عروضى لهذا البيت ، يقابلنا عند ابن العميد . فقد حدثنا صاحب ابن عباد عن ندوة أدبية جرت فى مجلس ابن العميد (١) وكان من ثمراتها بعض ملحوظات نقدية متنوعة حول شعر البحتري . والذي يهمنا الآن من هذه الندوة الأدبية ، هو انتقاد ابن العميد العروضى الموجه الى هذا البيت ، وبصفة خاصة الى الشطر الثانى منه . فالذى يراه هذا الناقد ، هو خروج هذا الشطر عن الوزن ، وذلك راجع الى زيادة ( سبب ) . ولم يكف ابن العميد بهذا النقد ، بل أجرى تعديلا فى شطر البيت لكى يستقيم عروضيا ، بحيث أصبح شطر البيت (٢) هكذا :

( جعل الله الخلد منه جزاء )

أما الأمدى فقد أفاض فى نقد هذا البيت حيث عمد الى تقطيعه عروضيا وذكر تفاعيله للكشف عن موطن الكسوف فيه . وخلاصة ما انتهى اليه الأمدى فى هذا الصدد هو أن الشاعر " زاد فى البيت سببا ، وهو

(١) انظر: الكشف عن مساوي شعر المتنبي، ص ٣٦.

(۲) انظر: " " " " " " ص ۳۶

(١)  
حرفان : الماء ، من اسم الله عز وجل ، واللام من لفظ الفردوس \* \* \*  
وللأمانة العلمية يلزمه الأمدى فيقول : " وقد رأيت البيت فسمى  
بعض النسخ : ( جعل الله الخلد منه بوا ) فان يكن هكذا فقد تخلص  
(٢)  
من العيب \* \* \* ويغلب على الظن أن هذه الرواية التي ذكرها الأمدى  
متأثرة باصلاح ابن العميد السابق في البيت . فان صدق هذا الظن  
فليس لاعتذار الأمدى عن البحثى مكان من القبول ، لأن اصلاح البيت  
كان من اجراء ناقد وليس من اجراء البحثى نفسه .

أما ثانياً أبيات البحثى التي خرج فيها عن الوزن ، فقد وصلنا بروايات  
مختلفة من طرق عدة .

فالرواية الأولى : هي رواية صاحب ابن عباد ، يسندها السي  
أبى الحسن المنجم ، عن أبى الخوخ ، ابن البحثى . ونص البيت  
(٣)  
في هذه الرواية هو :

وأحق الأيام بالله أن يـ

ثر فيه يوم المهرجان الكبير

والرواية الثانية : هي رواية المزيانى ، يسندها الى على بن هارون عن  
ابن عمه أبى الحسن أحمد بن يحيى ، عن أبى الخوخ ، ابن  
(٤)  
البحثى . ونص البيت في هذه الرواية هو :

وكان الأيام أوثر بالحسـ \* من عليها يوم المهرجان الكبير  
(٥)

وهناك رواية ثالثة ، هي رواية أبى العلا المعرى ، والبيت فيها هكذا :

وأحق الأيام بالحسن أن يـ

ثر عنه يوم المهرجان الكبير

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٨

(٢) " ج ١ ص ٤٠٨

(٣) الكشف عن مساوى شعر المتنبى ، ص ٣٦

(٤) الموشح : ص ٥٠٥

(٥) عبث الوليد : ص ٢٢

وتتفق هذه الروايات الثلاث كلها ، على أن في هذا البيت زيادة  
سبب خفيف ، هو ( الياء والواو ) من كلمة ( يوم ) الواقعة فى  
الشطر الثانى . وهذا صحيح حينما نسلم بأية رواية من هذه  
الروايات الثلاث فى صورتها الراهنة بيسن أيدينا .

ولكن يبدو أن هذا التسليم فيه ضرب من الاجحاف فى حق  
الشاعر ، لا سيما أن من يبين القدماء أنفسهم من شك فى رواية  
الصاحب عن أبى الخوخ ، وهى الرواية الأولى كما مر بنا .

والشك الموجه الى هذه الرواية هو ما نجده عند ابن رشيق  
القيروانى ، فقد قال : " أنشد الصاحب ابن عباد قال : أنشدنى  
على بن المنجم ، قال : أنشدنى أبى الخوخ لأبيه ،  
وأحق الأيام بالأنس أن يؤ

ثرفيه يوم المهرجان الكبير

وأنا أقول ( يعنى نفسه ) أن أبا الخوخ جاء من قبله الخذلان فى  
هذه الرواية ، فويل للآباء من أبنا سوء !! ودع المثل القديم ،  
ولا أظن البحترى قال الا :

وأحق الأيام بالأنس أن تؤ

(١)

ثرفه يوم المهرجان الكبير .

وعلى الرغم من أن رواية القيروانى هذه ليس لها ما يسندها الا الظن  
فنحن أميل اليها والى الأخذ بها . والسبب فى ذلك هو أن هذه  
الرواية لم تتدخل فى تغيير صياغة البيت الا بحذف حرف الجر ، وصل  
الفعل ( تؤثر ) بالضمير ، وهو ( الهاء ) . ولولا ملنا حرف الجر  
هذا فى الروايات السابقة لوجدناه يرد فى صور مختلفة ، بل متباينة أشد



التباين • فهو في رواية صاحب (في) موصول بضمير المذكره  
أى (فيه) • وهو في رواية المزيانى (على) موصول بالضمير  
الثوث أى (عليها) • أما في رواية أبى العلاء المعرى، فان حرف  
الجر هو (عن) موصول بضمير المذكره أى (عنه) • فهذه الصور  
المتباينة لحرف الجر، تقوى في أنفسنا الشك، وتجعلنا أميل إلى  
الاعتقاد بأن حرف الجر هذا واند غريب تسلى إلى بيت البحترى  
من وهم ابنه يحيى المكنى بأبى الفوث، ثم سرى الاضطراب  
من جراء قلق هذا الحرف في مكانه إلى الروايتين الآخرين. فبحذف  
هذا الحرف، ووصل الفعل بالضمير - كما صنع القيروانى - يحتدل  
وزن البيت، ويعود إلى استقامته الموسيقية •

ولا يقف ميلنا إلى رواية القيروانى عند هذا الحد فحسب، بل  
نذهب إلى أنها أفضل من رواية ديوان البحترى، التي جاء البيت  
(١)  
فيها هكذا:

وكان الأيام أوشر بالحسب \* من عليها ذو المهرجان الكبير  
فعلى الرغم من أن هذه الرواية سليمة عروضياً، فإنها لم تصل  
إلى مرتبة السلامة هذه، إلا بعد تدخل واضح تناول حذف كلمة  
(يوم) الماثلة في الروايات السابقة جميعها، واستبدل بها كلمة جديدة  
هى كلمة (ذو) • ويتضح بالمقارنة بين رواية ابن رشيق القيروانى،  
وهذه الرواية، أن الأولى أليق بالقبول لقلة تصرفها في البيت، كما  
أنها أساساً قامت على افتراض خطأ الراوى وليس خطأ الشاعر •

---

(١) ديوان البحترى ١ ج ٢ ص ٨٨٧ •

ب - قوافي البحتری :

ليس في هذا الجلب سوى ملحوظات عابرة ، تجددها عند أبي  
العلاء المعري ، وتلميذه أبي علي التنوخي<sup>(١)</sup> ،  
فالذي لحظه أبو العلاء هو شيوع (أسناد التأسيس) في بعض  
قوافي البحتری ، كما في قوله :

لاتلحقن الى الاساءة اختها

شر الاساءة أن تسي معاودا

وأرفع يدك الى الساحة مفضلا

ان العلاء في القم للأعلى يسدا

شروى أبي الصقر الذي مدت له

شهبان في الحسنات أبعدها مدى

ويسرنى أن ليس يلزم شيمه

من معشر من ليس يكرم مولدا

وكان تعليق أبي العلاء المعري على هذه الأبيات هو قوله :

" ظن أبو عبادة أن الألف التي في الكلمة المفردة من اختها وليسست  
الثانية من المتصلات بالضمير ، أو من المضمرات نفوسها تصلح أن تكون  
تأسيسا ، فتجئ مع ( والد ) و ( صاعد ) ، وذلك مجمع على رفضه  
عند من تقدم وغيره ، لا يجعلون الألف المنفصلة تأسيسا " .<sup>(٢)</sup>

(١) هو أبو علي عبد الباقي بن عبد الله بن الحسن التنوخي ، قاض  
وفقيه وعروضي وأديب . عاش في النصف الثاني من القرن الخامس  
وسمى هو وأخوه عبد الغالب أبا العلاء المعري وأخذوا عنه . انظر  
ترجمته في خريدة القصر قسم شعراء الشام . ج ٢ ص ٥٧ وانظر  
كتاب القوافي ص ٢٠

(٢) رسائل أبي العلاء : ص ٧٣ و ٧٤

وتحرير كلام أبي العلاء ، هو ان البحثى فصل ألف التأسيس  
من كلمة ( الروى ) ، وذلك فى قوله : ( للأعلى يدا ) ، و ( أهددها  
مدى ) .

والحق هنا الى جانب أبى العلاء ، لأن سناد التأسيس مجمع  
على منعه ، الا أن يكون ( الروى ) اسما مضرا ، أو جملة اسم  
(١) منسوخ . وهذا ما لم يتحقق عند البحثى ، فوقع فى المحذور .

وكما ألم البحثى بسناد التأسيس فى بعض أبيات هذه القصيدة ،  
ألم به كذلك فى بيت من قصيدة أخرى مطلعها :

( لله عصر سويقة ما انضرا )

وقد جاء سناد التأسيس فى قوله :

لم تدع ذا السيفين الا نجدة

بك أوجبت لك أن تقلد آخرنا

فقول البحثى : ( آخرنا ) مؤسس فى نظر أبى العلاء ، والقصيدة  
(٢) مجردة من التأسيس .

ومع أن القاضى أبا يعلى ، تلميذ أبى العلاء يوافق شيخه فى  
أن البحثى قد أسس فى هذه القصيدة المجردة - مع هذا  
لا يسلّم برأى شيخه على علته ، بل يرى : " أن هذه اللفظة أعنى  
(٣) ( آخرنا ) يسهل على الخريزة اشراكها فى قوافى التجريد " . ويدعم  
أبو يعلى وجهة نظره هذه بأمرين :

الأول : " أن التأسيس أكثر ما ورد بكسر ( الدخيل ) ، وقد يوجد  
مضموما . فأما الدخيل المفتوح فقليل جدا ، فلما كانت الخاء مفتوحة ،  
(٤)

كانت خالية من التأسيس " .

(١) انظر : الوائى فى العروض والقوافى ، ص ٢٢٨

(٢) انظر : رسائل أبى العلاء ، ص ٧٣

(٣) كتاب القوافى ، ص ٨١ ، ٨٢

(٤) " " ، ص ٨١ ، ٨٢

والوجه الثاني : هو " . . . أن هذه التي هي التأسيس في ( آخر ) كانت في الأصل همزة ، وإنما صارت مدة لعل ، فكان للتأسيس من الغرزة يقع بتلك الهمزة الأصلية " .<sup>(١)</sup> ولا شك أن لمراى أبى يعلى هذا من الوجهة ما يسوغ قبوله ، ويغري بالأخذ به . وفي الوقت نفسه يشفع للبحثرى ويخفف عنه وطأة النقد . وإن كان ما عليه العروضيون يخالف ذلك . فهم - لما في مقاييسهم من دقة وتجويد - قلما يتجاوزون مع غرزة الحبل الفني ، ونزعة السندوق الأدبي .

#### ج - الظواهر الموسيقية في شعر البحترى :

##### أولا : كثرة الزحاف في شعره :

كثرة الزحاف في شعر البحترى ظاهرة موسيقية لفتت انتباه ناقديه . ويبدو أن أول من تنبه إلى هذه الظاهرة هو أبو العلا المصري ،<sup>(٢)</sup> إذ يقول : " وقد زاحف أبو عبادة في مواضع كثيرة " . على أن المصري لم يوسع مدلول هذا القول ، ولم يكلف نفسه عنا البحث عن علل هذه الظاهرة ، ومدى أثرها على شعر البحترى .

غير أن ثمة ناقد آخر هو ابن رشيقي القيرواني ، تحدث عن هذه الظاهرة حديثا قصيرا ، ولكنه ينطوي على حسن فني ، ونظرة نقدية صائبة . يقول القيرواني في هذا المعرض : " ولست أرى الزحاف الظاهر في شعر محدث ، إلا القليل لمن لا يتهم كالبحترى ، وما أظنه كان يعتمد ذلك ، بل على سجيته ، لأنه كان بدويا من قرى ( منبج )

(١) كتاب القوافي : ص ٨٢

(٢) عبث الوليد : ص ١٢١

ولذلك أعجب الناس به ، وكثر الغناء في شعره ، استطرافاً لما فيه  
(١)  
من الحلاوة على طبع الهداوة .

وفى حديث القيرواني هذا على إيجازه ، سألتان على قدر كبير  
من الأهمية . المسألة الأولى هي تحليل القيرواني لظاهرة شيوع  
الزخاف في شعر البحري ، ورد ذلك إلى نشأة البحري في  
البادية . والمسألة الثانية هي كثرة الغناء في شعر البحري  
واقبال المغنين على شعره ، ثم علاقة هذه بالمسألة الأولى .

ويتضح وجه المسألة الأولى ، حينما نعرف أن الشاعر  
البدوي كان كثيراً ما ينشد شعره ، ويتغنى به ، بل أنه كان كثيراً ما يفرغ  
إلى الغناء لكي يزن به الشعر . والذي يؤيد هذه الحقيقة هو  
ما رواه المرزبانى ، عن عبد الله ابن يحيى ، أنه قال : " كانت العرب  
تغنى النصب ، وتمد أصواتها بالمشيد ، وترن الشعر بالغناء " .  
(٢)  
ولعل حسناً بن ثابت كان يعنى شيئاً من هذا القبيل في قوله  
(٣)  
المشهور :

تغن في كل شعر أنت قائله

ان الغناء لهذا الشعر مضمار

أي كما يكون المضمار هو الوسيلة التي تمتحن بها الخيل ، والمكان  
الذي تمر فيه بأقصى التجارب ، فذلك الغناء للشعر ، هو الوسيلة  
التي يمكن أن تبين خلل الوزن وشذوذه .

---

(١) الحمدة : ج ١ ص ١٥٠

(٢) العوشع : ص ٤٧

(٣) المصدر نفسه : ص ٤٧

على أن الذى يهبط تأكيده بعد ذلك ، هو أن انشاد الشعر ، أو  
التغنى به من أهم سبل الزحاف الى الشعر ، وتمكنه منه .  
وتبيان هذا هو أن بيت الشعر حينما يثشد بمد الصوت ، أو  
يتغنى به ، لا يظهر فيه بوضوح إلا (جوهر الايقاع) ، أو ما يعرف  
فى العروض به (الوثد) ، أما الأصوات الساكنة التى تشمل  
غالبا ما يعرف فى علم العروض به (ثوانى الأسهاب) ، فهى  
عرضة لأن تسقط ، لأنها حينئذ تصبح أصواتا ساكنة لا يميزها  
السامع .

وربما يجدر بنا فى هذا المقام ، أن نسوف مثلا من الشعر  
القديم الذى يكثر فيه الزحاف ، ثم نبين بعد ذلك كيف  
أن انشاد هذا الشعر أو التغنى به ، يخفى الزحاف فى  
طياته ، ويلبس على السامع ، بحيث لا يمكنه أن يكشف أمر  
هذا الزحاف إلا بعد الفحص العروضى ، والتقطيع الموسيقى .  
(١)  
فلو أخذنا قول بعض شعراء الجاهلية :

اليوم يبنى لدويد بيته \* لو كان للدهر بلى أبليته  
أو كان قرنى واحدا كفتيه \* يارب نهب صالح حويتيه  
(٢)  
ورب غيل حسن لويتيه  
مثل هذا الشعر يتشرف فيه الزحاف بكثرة ولكن شاهدنا

هو الشطر الأخير :

ورب غيل حسن لويتيه  
متعلمن متعلمن متعلمن

(١) طبقات فحول الشعراء : ج ١ ص ٣٢

(٢) الفيل : الساعد الریان المتلى

ففى هذا الشطر من المرجز ثلاث تفعيلات ، دخل فيها  
الزحاف كلها . ففى الأولى خهن ، وفى الثانية طى ، وفى  
الثالثة خهن .

فلو أن منشدا أنشد هذا الشطر ورفع صوته به ، أو تغنى  
به لأصبح وضع الشطر هكذا :

وإرب غيل حاسن لاوتـــــــــــــــــه  
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

فالذى نلاحظه هنا أن الفتحة بعد الواو قد أصبحت صوتا  
ساكنا ، وكذلك فتحة الغاء واللام . ففى هذه الحالة تصبح  
(تفاعيل) البيت تامة ، لا مكان فيها للزحاف .

ونخلص من هذا التحليل الى أن علة شيوع الزحاف فى شعر  
البحترى ترجع الى هذه النزعة البدوية ، أى نزعة انشاد الشعر  
ومد الصوت به ، أو التغنى به . ويبدو أن هذه النزعة قد لازمت  
شاعرنا فيما بعد ، حتى وهو فى بلاط الخليفة . فالمعروف عن البحترى  
أنه كان ينشد شعره بنفسه ، وكان يتغنى به ، بل انه كان كثيرا ما  
يتشدد بهذا الغناء ما يجعله سخرية للسامعين أحيانا .  
(١)

هذا فيما يتعلق بالمسألة الأولى فى نصر ابن رشيق القيروانى .  
أما المسألة الثانية ، أى كثرة الغناء فى شعر البحترى ، فيبدو  
أنها وثيقة الصلة بالمسألة الأولى ، فقد عللها القيروانى بالحلاوة  
فى شعر شاعرنا ، وما فيه من طبع البداوة ، كما مر بنا .

وعلى الرغم من ابتسار هذا التحليل ، وما فيه من غموض ، فإن  
بإمكاننا أن نكشف عن حقيقة العلاقة بين كثرة الزحاف فى شعر

البحتري ، وكثرة الفناء في شعره ، وتفسير ذلك هو أن بيت الشعر الموحف ، أكثر مرونة ، وأشد طولاعية من غيره ، خاصة فيما يتعلق بالتنظيم الموسيقي وتكييف الشعر لأصول الفناء ، على حين أن البيت الكامل التفاعيل ، أو القريب من هذا ، يكون قد وصل غاية فحجه الموسيقي ، مما لا يجعل فيه مساحة كبيرة لحرية المغنى أو المنشد . هذا إلى جانب أن الزحاف - كما عرفنا من المثال الشعرى السابق - عبارة عن منافذ صوتية ساكنة ، وهى بهذه الصفة ، تقبل مد الصوت ، وقصره ، حسب رغبة المنشد أو المغنى .

على أن الملاحظ بعد ذلك ، هو أن زحاف البحتري رغم كثرته ، وتغشيه في شعره ، لم يصل إلى مرتبة الزحاف الشاذ الذى ينهو عن السمع ويستتكره الذوق ، اللهم الا فى القليل النادر . وعلى وجه التحديد لم يحصر له النقاد فى هذا المجال سوى بيتين من الشعر المزاحف زحافا شاذا غير مألوف .<sup>(١)</sup> ولا شك أن ضآلة هذا العدد من الزحاف الشاذ فى شعر البحتري تكفى فى الدلالة على مدى تحفظ شاعرنا فى موسيقى شعره ، وشدة احتراسه من كل ما يمكن أن يخل بها أو يسبب نشازها بحيث نستطيع أن نقرر فى نهاية الأمر أن ظاهرة كثرة الزحاف فى شعر البحتري ليست أقل من ظاهرة موسيقية ممتازة ، أكسبت شعره ثروة من النغم والتلوين الموسيقي فى حدود ما تسمح به قوانين شعرنا العربى ، وفاهيمها التقليدية .

---

(١) انظر : الموازنة : ج ١ ص ٤٠٩ - ٤١٠  
وانظر أيضا : عبث الوليد : ص ١٤١



### ثانياً : كثرة الضرائر فى شعر البحترى .

يعد أبو العلاء المعرى الناقد الوحيد الذى اهتم بضرائر البحترى الشعرية . أما سائر النقاد فليس لهم مشاركة تذكر فى هذا الجانب . والمهم فى الأمر أن المعرى بذل جهداً ليس بالقليل فى تتبع ضرائر البحترى ، فقد أحصى الكثير منها ، وعلق عليها ، وأشار فى مناقشاته الى بعض الخلافات اللغوية والنحوية .

على أن من أهم ما قرره المعرى فى هذا الجانب ، هو كثرة الضرائر فى شعر البحترى كثرة مفرطة . فالبحترى كما يقول المعرى : " كان لا يحفل بضرورة ولا حذف " .<sup>(١)</sup> ويعلل المعرى هذه الظاهرة بأنها نتيجة " لسعة بصره فى القريض " .<sup>(٢)</sup> أى أن السبب هو نضج شاعرية البحترى ، وكثرة عطائه الشعرى تبعاً لذلك . وهذا تعليل وجيه من الناقد ، فالبحترى من أنضج الشعراء شاعرية ، ومن أكثرهم عطاءً ، إذ لم يتوقف عن نظم الشعر طوال حياته . فسعة بصر البحترى فى القريض ، هى من أهم العوامل اذن فى اصطدامه بالكثير من الضرائر الشعرية .

على أن مسألة كثرة الضرائر فى شعر البحترى ، لا يمكن التسليم بها بسهولة من غير اعتبار لعاملى التحريف وسوء الراوية اللذين منى بهما شعره . فالذى يتابع المعرى فى مناقشته لشعر الرجل يجده يردد أحياناً عبارة : " ان صح أن البحترى قاله " .<sup>(٣)</sup> وعبارة : " ان صححت الرواية " . وما جرى مجرى هذه العبارات التى ان دلت على شئ فأنما تدل على ضعف ثقة الناقد فى النص الشعرى

(١) عبث الوليد : ص ١١٧

(٢) المصدر نفسه : ص ١١٧

(٣) المصدر نفسه : ص ٨٢

(٤) المصدر نفسه : ص ١٢٣

وأنة ربما تعرض للتحريف . وفى لمعتقدنا أن اعتبار مثل هذه العوامل التوثيقية ، يفرض علينا مبدأ الشك فى كثرة الضرائر الشعرية عند البحتري ، وأعلى الأقل قبولها فى حدود . فديوان شاعرنا - والحق يقال - لم يلحقه من عناية كبار الشراح والمحققين القدماء ما لحق مثلاً بديوانى ندييه أبى تلم والمتنبى ، وقد لا نبالغ حينما نقول أن أهم الجهود التوثيقية القديمة حول ديوان البحتري ، كانت تدور فى إطار الجمع والترتيب ، كجهد أبى بكر الصولى ، وعلى ابن حمزة الاصفهاني ، اللذين ان اهتمما بشعر البحتري ، فانما اهتمما به فى المظهر والشكل ، وليس فى فحص النص وتحقيقه .<sup>(١)</sup>

على أن الملاحظ بعد ذلك ، هو أن البحتري رغم كثرة الضرائر الشعرية ، كان مغرباً بضرائر معينة ، مثل حذف ألف الاستفهام ، الذى يقول عنه ابو العلاء : انه " قد تردد فى شعره كثيراً " . ومثل قطع ألف الوصل " فقد جرت عادة أبى عبادة بقطعها<sup>(٢)</sup> فى المصادر كثيراً " . وربما ألم البحتري ببعض الضرائر الرديئة ، مثل : وصل ألف القطع ، ومنع المصروف من الصرف . ولكن دوران هاتين الضرورتين فى شعره أقل بكثير من دوران الضرورتين السابقتين .

وخلاصة هذا الفصل أن نقاد البحتري ، عنوا عناية جادة ببحث موضوع بناء القصيدة فى شعره سواء أكان ذلك فى الجانب الموضوعى الشكلى أو فى الجانب الموسيقى .

(١) جمع ابو بكر الصولى ديوان البحتري ورتبه على الحروف . وجمعه أيضاً على بن حمزة الاصفهاني ورتبه على الأنواع . انظر : الفهرست ص ٢٣٥ . وانظر : معجم الأدباء ، ج ١٩ ص ٢٥١ .

(٢) عبث الوليد : ص ١٦٣

(٣) المصدر نفسه : ص ١٠٤

(٤) المصدر نفسه : ص ١٤٨

(٥) المصدر نفسه : ص ٦٥ - ٦٦ .

غير أن صعوبة قضايا هذا الفصل ، من حيث شدة احتياجها  
الى نظرات شمولية ، وعمق نقدي ، قد تركت آثارا واضحة من  
الجزئية ، كما رأينا في بحث بناء القصيدة الموضوعي ، أو الجسود  
النظري كما رأينا في بحث موسيقى القصيدة .

ومع ذلك كله فقد انتهينا في هذا الفصل الى حقائق  
قيمة ، يمكن أن نذكر منها أنصاف البحث في مسألة حسن  
التخلص ، وتسديد الآراء النقدية الصائبة في ذلك ، ويمكن  
أن نذكر منها كذلك الكشف عن ظاهرة كثرة الزحاف في شعر  
البحري ودورها الفني في شعره .

---

الباب الثالث  
في قضيتي السرقات والموازنات

## الفصل الأول

### ( السرقات )

#### تمهيد :

لعمل النقد العربى لم ينشغل بقضية نقدية ، مثل انشغاله بقضية ( السرقات الأدبية ) . هذه القضية البارزة التى تطالعتنا فى غالبية كتب القدماء الأدبية والنقدية ، مثل : كتب الطبقات ، وتراجم الشعراء ، والكتب العامة والخاصة فى الأدب ، وفى كتب النقد ، وفى كتب اعجاز القرآن ، وفى كل ما يجرى مجرى هذه الكتب .

ومع هذا كله فان هذه الكتب ليست تصويرا صادقا لقضية السرقات ، فالقضية قد استقلت بنفسها ، وأصبحت قضية منهجية متخصصة فى وقت مبكر جدا ، ربما يعود الى أواخر القرن الهجرى (١)  
الأول .

نستطيع أن نقف على استقلال هذه القضية ومنهجيتها ، من خلال تلك الدراسات النقدية التى خصصت لبحث القضية فحسب ، سواء أكانت هذه الدراسات تعالج قضية السرقات بوجه عام ، مثل : (سرقات الشعراء) لابن المعتز ، و (سرقات الشعراء) لابن أبى طاهر . أو كانت هذه الدراسات تعالج سرقات شاعر بعينه مثل : (سرقات الكميت من القرآن ، وغيره) لعبد الله بن يحيى ، المصروف (٤)  
بابن كناسة (تعام ٢٠٧) .

---

(١) انظر : مشكلة السرقات فى النقد العربى ، د . مصطفى هدارة ،

ص ٨٨ .

(٢) وفيات الأعيان : ج ٣ ص ٧٧

(٣) الفهرست : ص : ٢٠٩

(٤) المصدر نفسه : ص ١٠٥

وقد اشتد هذا التيار المنهجي في دراسة السرقات فيما بعد ،  
 (١)  
 إذ ألف مهمل بن يموت ، (سرقات أبي لواس) ، وألف ابن أبي طاهر  
 (٢)  
 (سرقات أبي تمام) ، وألف أبو الضياء بشر ابن يحيى ، (سرقات  
 (٣)  
 البحترى من أبي تمام) .

وربما يكون أبو الطيب المتنبي أبرز شاعر عربي اهتم النقاد بالبحث  
 والتأليف في سرقاته . فقد ألف عنه ابن وكيع التنيسي ( المصنف  
 (٤)  
 في الدلالات على سرقات المتنبي ) ، وألف عنه العميدى ( الابانة  
 (٥)  
 عن سرقات المتنبي ) ، وألف عنه ابن الدهان ( المأخذ الكنديّة  
 (٦)  
 من المعاني الطائفة ) . هذا غير معالجة سرقاته الموثقة في كتب  
 النقد الأخرى .

وعلى الرغم من الإعجاب الذي يمتلك نفوسنا اليوم ونحن نقف على هذا  
 العدد الضخم من الكتب التي تناولت قضية السرقات بالبحث والتأليف  
 فاننا لا بد أن نصاب بخيبة أمل اذا طالعنا هذه الكتب ، وعرفنا  
 أن غالب مؤلفيها كانوا يدورون حول فكرة واحدة هي : " استقصاء  
 المعاني وردها الى أصولها لوجود أدنى تشابه حتى لو كانت أصول  
 (٧)  
 هذه المعاني في القرآن أو الحديث أو الكلام العادي " . وان قلة من  
 النقاد هم الذين كانوا يشعرون بأن قضية السرقات ليست في حقيقتها

- 
- (١) مطبوع بتحقيق د . مصطفى هدار ( دار الفكر العربي ) .  
 (٢) الموازنة : ج ١ ص ١١٢ .  
 (٣) الفهرست : ص ٢١٣ . والموازنة : ج ١ ص ٣٢٤ .  
 (٤) مطبوع بدون تحقيق . انظر مشكلة السرقات : ص ١٨٦ .  
 (٥) مطبوع بتحقيق ابراهيم الدسوقي ( دار المعارف ) .  
 (٦) مفقود . وقد ألف ابن الأثير في نقض كتابه المعروف بـ  
 ( الاستدراك ) .  
 (٧) مشكلة السرقات : ص ٢٦٦ .

قضية اتهام الشعراء بالسطو على المعاني ، قبل أن تكون قضية الابداع الشعري وما يحيط به من ظروف ، وما يؤثر فيه من عوامل .

فعلى سبيل التمثيل توصل ابن طباطبا العلوى الى فكرة ( الاطار الشعري ) ، وذلك حينما نصح للشاعر المحدث بـ " أن يديم النظر فى الأشعار لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مسوادة لطبعه ، ويذوب لسانه بالفاظها ، فاذا جاهى فكره بالشعر ، أدى اليه نتائج ما استفاد من تلك الأشعار " .<sup>(١)</sup>

فما تحدث عنه ابن طباطبا هو الاطار الشعري الذى لا يستغنى عنه شاعر . وهو من أهم قيود الابداع ، ومن أشدها تأثيرا فى فرض التشابه بين نتاج شاعر وآخر . وان كان الملاحظ هو أن ابن طباطبا العلوى لم يورد فكرة الاطار الشعري فى معرض تفهم قضية السرقات ، وانما أوردتها فى معرض النصح للشاعر المحدث ، وحثه على كل ما من شأنه أن يقوى أصالته .

كذلك تنبه بعض النقاد الى عامل البيئة ، وأهميته فى تفهم قضية السرقات ، ففى الموازنة نجد الأمدى يدافع عن سرقات البحتري من أبى تمام بقوله : " غير منكسر لشاعرين كثيرين متناسبين ومن أهل بلدين متقاربين ، أن يشتركا فى كثير من المعاني ، ولا سيما فيما تقدم الناس فيه ، وتردد فى الأشعار ذكره ، وجرى فى الطباع من الشاعر وغير الشاعر استعماله " . فعامل البيئة هذا جزء لا يتجزأ من ( الاطار الثقافى الذى يعتبر هو الآخر قيودا من قيود الابداع الشعري ، كما سوف يتضح .

والى جانب ادراك أهمية عامل البيئة فى معالجة قضية السرقات نجد بعض النقاد قد تنبه الى أهمية بعض العوامل النفسية ، وأثرها

(١) عيار الشـعر : ص ١٠

(٢) الموازنة : ج ١ ص ٥٦

فى تفهم هذه القضية • فمبدأ ( توارد الخواطر ) أشار اليه القاضى الجرجانى فى قوله عن الشاعر المحدث : " فان وافق شعره بعض ما قيل • • • قيل سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه ، ولا مر بخلده ، كان التوارد عندهم ممنوع (١) واتفاق الهواجس غير ممكن " . فهذا الملحظ النفسى الذى تنبيه اليه القاضى الجرجانى ، ملحظ قيم ، وعامل مهم يضاف الى العوامل السابقة ، خاصة وأن مبدأ ( توارد الخواطر ) أصبح حقيقة نفسية لم نعد نرتاب فيها اليهم •

ومن الأمور المهمة فى هذا الجانب ما نجده عند ابن رشيق القيروانى الذى دعا الى تفهم قضية السرقات فى ظل بعض تقاليد الشعر العربى حيث يقول : " والذى اعتقده وأقول به ، أنه لم يخف على حاذق بالصفة ، أن الصانع اذا صنع شعرا ما وقافية ما ، وكان لمن قبله من الشعراء شعر فى ذلك الوزن وذلك السوى وأراد المتأخر معنى بعينه فأخذ فى نظمه - أن الوزن يحصره والقافية تضطره ، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورد نفس كلام الأول ومعناه ، حتى كأنه سمعه وقصد سرقة ، وإن لم يكن سمعه قط " (٢) ففى كلام القيروانى ما يكشف عن أثر تقاليد الشعر العربى وخاصة الموسيقى ، فى تقييد الابداع الشعرى وجعله قريبا من قريب ، لاسيما بين شاعرين يلجأان الى بحر واحد وقافية واحدة •

والحقيقة أن هذه الملامح النقدية الرائعة تدل على احساس نثر من قدامى النقاد بأن قضية السرقات يجب أن تعالج داخليا

(١) الوساطة : ص ٥٢

(٢) قراصة الذهب : ص ٨٦



إطار موسع ، لا يقف عند حدود فن الشعر وتقاليده فحسب ،  
وإنما يتجاوز ذلك إلى البحث عن العوامل الخارجية التي يمكن  
أن تؤثر بصورة أو بآخرى ، في عطية الابداع الشعري ، على أن الأمر  
المؤسف هو أن هذه الملامح النقدية الرائعة ، ظلت حقائق  
مشتتة عند أكثر من ناقد ، ولم يتهيا لها أن تتلاقى ، أو تتلاقح  
في عقل ناقد لاسم بحيث يستطيع أن يصنع منها منهجا جديدا يمكنه  
أن يحل محل تلك الفكرة العقيمة - فكرة الاستقصاء والتخريج -  
التي غلبت على أكثر مؤلفي كتب السرقات .

وكان من الطبيعي بعد ذلك أن تنتهي قضية السرقات برمتها ،  
رغم ما بذل فيها من الجهود العظيمة ، إلى قليل من الأصول العامة  
المحددة وهذه الأصول لا تخرج عن التالي :

أ - أن السرقة لا تتحقق في المعنى العام الذي هو حق مشترك  
بين الناس .

ب - أن السرقة لا تكون في المعنى الخاص الذي أصبح كالعام المشترك  
لكثرة شيوعه .

(١)  
ج - أن السرقة لا تكون إلا في المعنى الخاص الذي انفرد به صاحبه .  
ولما كانت مشكلة السرقات مشكلة نقدية ، نشأت في محيط النقد  
العربي القديم ، تحت تأثير الجهل بكثير من حقائق الابداع الشعري  
وظروفه المعقدة ، فقد أصبح تقبل هذه المشكلة لا يعنسى  
إلا تقبل اتهام الشعر العربي بالجمود والتجبر ، واتهام كبار شعراء  
العربية بفقر المواهب ، وضحالة الابداع .

---

(١) انظر: أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، ص ٢٧٩ .

وطبيعة الحال لم يرض ( النقد العربي الحديث ) بهذه التهمة التي أقل ما فيها هو التقليل من شأن الشعر العربي ، والحط من قيمته بين أشعار الأمم ، بحيث أدى الأمر الى درس قضية السرقات من جديد ، وتحليل عناصرها والكشف عن غوامضها .

وأفضل ما انتهى اليه النقد العربي الحديث في معالجة مشكلة السرقات ، هو تفسيرها في ضوء أربعة عوامل هامة هي :  
الابداع الفني - والاطار الشعري - والاطار الثقافي - والأصالة والتقليد .

وليس من شروط هذا التمهيد أن نفضي في تفصيل القول في كل عنصر من هذه العناصر ، ولكن يكفي أن نوجز الإشارة الى كل واحد منها .

#### أ - الابداع الفني :

ما أكثر النظريات التي تناولت مشكلة الابداع الفني وحاولت أن تسبر أغواره !! فهناك من يرى أن الابداع الهام يقتزل من عوالم غيبية ، وهناك من يرى أن الابداع الفني قيس من عالم اللاشعور ذلك العالم المحاط بحجب كيفية من الغموض ، وهناك آراء غير هذا وذاك ، وكلها لاتزال مجرد نظريات لا يمكن الاعتماد عليها بصفة قطعية .

غير أن أقرب نظريات الابداع الفني الى الثقة ، هو ما انتهت اليه الابحاث التجريبية التي كانت خلاصتها " أن عملية الابداع الفني ليست في الواقع عملية مفاجئة بالنسبة للشاعر ، بل انه يكون مستعد لها نفسيا وذهنيا بطريقة شعورية ولا شعورية ، وأن المادة التي يجري الملهم بها قلمه هي نتاج قراءاته القديمة وتأملاته والصور التي يتضمنها نتاجه

(١) انظر : الأسس الفنية للابداع ، د . مصطفى سويف ، ص ١٨٢

الفنى لابد أن تكون مختزنة في ذاكرته \*

ففى ظل مبدأ الابداع الفنى الذى يدل على أن الشاعر لا يبدع شيئاً من لا شئ ، ولا يقول شعراً من العدم ، يمكن تفسير قطاع واسع من التماثل والتشابه الذى يقع بين شاعر وآخر . بل فى اعتقادنا ان مشكلة السرقات ما كانت لتنشأ أساساً لو أدرك غالبية نقادنا القدامى ماهية ابداع الشعر الفنى ، وتعمقوا حقيقته .

#### ب - الاطار الشعرى :

الاطار الشعرى هو خلفية الشاعر مما قرأ وحفظ وتأمل من شعر غيره ، وهو أمر ضرورى لا يستغنى عنه أى شاعر . وفى أهمية الاطار الشعرى للشاعر يقول الدكتور يوسف مراد : " لو لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة أجهد عقله فى اكتسابها ، لما اتج له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التى تطوى الدهور طياً ، بدون أن تفقد روحها ، بل تزداد كلما اتسعت آفاق الانسان الثقافية ، وأصبح أوسع (١) فهما وأغنى بصراً \* .

ومعنى هذا أن الاطار الشعرى هو الطاقة التى تعين الشاعر على الاستمرار فى قرض الشعر ، وهو الزاد الذى لا غنى عنه لأداء هذه المهمة . وعلى الرغم من تعرف النقد العربى على فكرة الاطار الشعرى كما نبهنا الى ذلك عند الحديث عن ابن طباطبا ، فان أحداً من القدماء لم يحاول أن يستخدم فكرة الاطار الشعرى استخداماً مثمراً فى تفسير مشكلة السرقات ، والقاء الضوء عليها .

---

(١) مشكلة السرقات : ص ٢٧٥

(٢) مشكلة السرقات : ص ٢٨١ ( منقول عن أصل ) .

أما اليوم فاننا على ما يشبه الثقة من "أن تقارب الاطار الشعري بين شاعرين ينتج فنا متشابها ، فمن الطبيعي جدا أن يتشابه انتاج شعراء العرب لأن اطارهم الشعري يكاد يكون واحدا " .<sup>(١)</sup> أي أن في إمكان الاطار الشعري أن يفسر لكثيرا من المعاني الذهنية والصور الفنية التي تعاورها شعراء العربية فيما بينهم . تلك المعاني والصور التي اعتقد غالبية النقاد أنها من قبيل السرقة ، مع أنها عند التحقيق نتيجة للتراث الشعري الذي اغترف منه الجميع .

#### ج - الاطار الثقافي :

ينصرف ( الاطار الثقافي ) الى مدلول أوسع من مدلول الاطار الشعري ، فهو يشمل ظروف البيئة الطبيعية والاجتماعية واللغوية ومؤثرات العصر بوجه علم .

والواقع أن تنبيه النقاد القدامى الى تأثير الاطار الثقافي في الشعر أوضح بكثير من تنبيههم الى تأثير الاطار الشعري . ففي بعض اشارات القاضي الجرجاني ، وأبي هلال العسكري ، وأبي بكر الباقلاني ، ما يفيد أنهم قد عرفوا تأثير البيئة الطبيعية والاجتماعية في ابداع فن متشابه عند شعراء العصر الواحد .<sup>(٢)</sup> أما تأثير الظروف الأدبية ، فيكفيها منها إشارة ابن رشيق القيرواني التي مرت بنا قبل قليل ، عندما تحدث عن تأثير الوزن والقافية في حصر الشاعر ، بحيث يصبح من الممكن جدا أن يتشابه نتاجه الفني مع نتاج شاعر آخر سبق له النظم في البحر نفسه والقافية نفسها .

(١) مشكلة السرقات : ص ٣٠٨

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٨٩

على أن الملاحظ بعد ذلك هو أن القدماء رغم تعرفهم على تأثير  
الاطار الثقافى فى الشعر، فإنهم " لم يطبقوا ذلك عمليا فى نقدهم"<sup>(١)</sup>  
وهذا يدل على أن تلك الآراء ظلت آراء نظرية ، وأن مشكلة السرقات  
ظلت بمعزل عن الافادة الصحيحة منها . وعلى أية حال ففى ظل  
عامل الاطار الثقافى ، كما فى ظل العوامل السابقة ، يكمن تفسير  
الكثير من الصور والمعانى المتشابهة عند شعراء العربية .

#### د - الأصالة والتقليد :

على الرغم من أن الاطار الشعرى ، والاطار الثقافى قيدان من  
أهم قيود الابداع الشعرى ، فإن ثمة شيئا خاصا يميز الشاعر الحقيقى  
عن غيره من الشعراء ، وهذا هو ما يعرف عند النقاد بالأصالة . وفى  
هذا يقول الدكتور مصطفى هدار : " ان عملية الابداع ليست  
فى جوهرها تنظيما للموجود فحسب ، بل ان عناصر جديدة تندمج  
فى النظام العام الذى يتكون ساعة الخلق الفنى . وهذه العناصر  
الجديدة خاضعة لشخصية المنشئ خضوعا تاما ، ولا يتناقى وجود  
عناصر قديمة مع وجود أصالة فنية ، وشخصية أدبية لها كيانها ولها  
مميزاتها الخاصة بها "<sup>(٢)</sup>

ولكن كيف فهم النقاد العرب معنى الأصالة الفنية فى الشعراء؟  
لقد حاولنا الاجابة عن هذا السؤال فى التمهيد الذى عقدناه لفصل  
المعانى فى هذا البحث .<sup>(٣)</sup>

---

(١) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٩١  
(٢) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٩٥  
(٣) انظر : الفصل الثانى من الباب الثانى ، ص :

وقد بينا هناك تشدد النقاد القدماء في معنى الأطللة حينما ربطوا بينها وبين مفهوم المعنى المخترع . وقد انتقدنا هذا الاتجاه ، وبيننا من واقع آراء كبار النقاد والباحثين المعاصرين ، أن معنى الأصالة لا يعنى الخلق من العدم ، وإنما يعنى اخراج الفكرة في معرض جديد ، تلح عليه شخصية الشاعر وأسلوبه .

ولا يتعارض معنى التقليد الفني مع الأصالة الفنية في الشعر ، فالتقليد الفني قد يكون عن طريق الاستيحاء ، وقد يكون عن طريق استعارة الهياكل ، وقد يكون عن طريق التأثر . وهذه الطرق كلها طرق فنية محترف بها في النقد الأدبي الحديث ، لأنها تسمح بظهور أصالة الشاعر ، ولا تنفى عنه صفة الابداع والابتكار . وممـع أنه كان في إمكان قدامى النقاد أن يتعرفوا على بعض أساليب التقليد الفني السائدة في الشعر العربي ، خاصة أسلوبى : الاستيحاء ، والتأثر فان شيئاً من ذلك لم يحدث . وإنما الذى حدث هو الخلط الذريع بين السرقة ، والتقليد الفني .

على أن جانب الموضوعية يفرض علينا أن نقول ان ضيق نطاق الشعر العربى ، من حيث كونه شعراً غنائياً ، ربما كان من أهم الدواعى التى انتهت بالتقليد الفني الى ضرب سخيـف من المحاكاة أو التلقيق الذى يكاد يخلو من أى مظهر من مظاهر الأصالة . ويتضح هذا الاتجاه بصورة كافية عند متأخرى الشعراء المحدثين ، كغالب شعراء القرن الرابع  
(٣)  
ثم من تلاحم .

(١) انظر : النقد المنهجي عند العرب ، د . محمد مندور ، ص ٣٥٩

(٢) المصدر السابق : ص ٣٥٩

(٣) انظر : الفن ومذاهبه في الشعر العربى ، د . شوقي ضيف ، ص ٣٠

### سرققات البحتري

موضوع سرققات البحتري من أهم الموضوعات التي عالجهما النقاد في شعره . فقد بدأوا أول الأمر بمناقشة سرققاته من أبي تمام ثم عادوا فأفردوا كثيرا من الأحاديث لسرققاته من سائر شعراء العربية .

#### ١- سرققات البحتري من أبي تمام :

ان وجهات النظر في النقد العربي ، ليست مثقفة تمام الاتفاق على موضوع سرققات البحتري من أبي تمام ، فعلى الرغم من ان فئة أنصار البحتري تعترف بأخذ البحتري من أبي تمام ، الا أن لها رأيا خاصا في طبيعة هذا الأخذ .

وحقيقة هذا الرأي تظهر جلية في قولهم : " ينبغي أن تتأملوا محاسن البحتري ، ومختار شعره ، والبارع من معانيه ، والفاخر من كلامه ، فانكم لاتجدون على غزوه ، وكثرته حرفا واحدا مما أخذه عن أبي تمام . واذا كان ذلك انما يوجد في المتوسط من شعره فقد قام الدليل على أنه لم يعتمد أخذه ، وأنه انما كان يطرق سمعه فيلتبس بخاطره فيورده " .<sup>(١)</sup>

والحقيقة أن رأى هذه الفئة من النقاد رأى ناضج ، ولا يمكن التكرار لوجهاته . ففيه أولا انفساح المكان لأصالة البحتري ، على الأقل في النمط الراقى من شعره . وفيه ثانيا تفسير موضوعي لشعر البحتري الذي يمكن أن يوصف بأن فيه شيئا من أبي تمام .

وما يهمنا هنا هو هذا التفسير الذي يمكن أن نجد له اليأس

بساطا من الموضوعية في طبيعة الابداع الفني في الشعر . فالمعروف  
في عصرنا هذا ، أن خيال الشاعر يعتمد اعتمادا كلياً على ذاكرته ،  
وأن التذكر نوعان : نوع تلقائي ، يعتمد على تداعى المعانى  
ونوع آخر يسمى التذكر المتعمد ، وهو الذى يعتمد فيه الشاعر  
أن يتذكر فكرة أو صورة ، يمكنها أن تؤدى ما فى نفسه وتجسّد  
(١)  
مشاعره .

وإذا كنا نتوقع أن تكون ذاكرة البحتري - باعتباره من كبار  
شعراء عصره - مخزناً هائلاً احتفظ فيه بالكثير من جيد الشعراء ،  
فانه من الطبيعى أن يكون شعر أبى تمام من أظهر محفوظ البحتري ،  
وأن تكون بعض معانى أبى تمام وصوره من أكثر ما يتسلل الى ذاكرة  
شاعرنا أثناء عملية الابداع . ولا يهمنا بعد ذلك إذا كان البحتري  
يتذكر شعر أبى تمام عن طريق التذكر التلقائى ، أو عن  
طريق التذكر المتعمد . ان الذى يهمنا تقريره هو أصالة رأى أنصار  
البحتري ، وقيمته النقدية فى دفع مذمة السرقة عن شاعرهم ، فقد  
عرفوا - كما رأينا - أن تردد أصداء شعر أبى تمام فى شعر  
البحتري أمر واقع ، ولكنهم فهموا ذلك فى سياق جديد ، يتصل  
بطبيعة الابداع الشعرى ، وما تفرضه من قيود لا يمكن التخلص منها .  
وهذا هو الرأى الصحيح الذى عليه المعاصرون كما بسطنا ذلك فى  
التمهيد .

ولكن هل أخذ سائر النقاد بوجهة نظر أنصار البحتري ، فأسدلوا  
الستار على قضية سرقاته من أبى تمام ؟ لا !! فتمت وجهه نظراً أخرى

---

(١) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٧٧ - ٢٧٨ .



فى النقد العربى ، تلح الحاحا شديدا على أن البحترى كان يسرق شعر أبى تمام حقيقة ، وأن هذه القضية جدية بكتساب متخصص أو أكثر .

ومن هنا نجد فى القرن الثالث الهجرى كتاين هامين تناولوا سرقات البحترى من أبى تمام . الأول كتاب أحمد بن أبى طاهر ،<sup>(١)</sup> المعروف بابن طيفور (ت ٢٨٠ هـ) . والثانى كتاب أبى الضياء بشر بن يحيى النصيبى . وكلا الكتاين بعنوان : ( سرقات البحترى من أبى تمام ) . والأمير المؤسف أن كلا الكتاين مفقود أو فى عداد المفقود ، بحيث لا يمكن التعرف عليهما الا من خلال الاشارات القليلة الموجودة فى بعض كتب التراجم ، أو بعض النقول الموجودة فى بعض كتب النقد الأدبى .

على أن الملاحظ هو أن كتاب ابن أبى طاهر لم يبلغ من الشهرة والتأثير فى محيط النقد الأدبى ، ما بلغه كتاب أبى الضياء . فعن هذا الأخير نقل الصولى ، والآمدى ، والمرزبانى . كما أشار اليه القاضى الجرجانى ، إذ عده فى جملة كتب السرقات التى<sup>(٢)</sup> تعصب مؤلفوها على الشعراء .

(١) هو أبو الفضل أحمد بن أبى طاهر ، ولد سنة ٢٠٤ هـ ، وتوفى سنة ٢٨٠ هـ . عد له صاحب الفهرست ما يقرب من خمسين مؤلفا أكثرها فى الأدب ، أشهرها كتاب المنظم والمنثور ، انظر : الفهرست : ص ٢٠٩ . وانظر : معجم الأدباء ج ٣ ص ٨٧ .

(٢) أبو الضياء بشر بن يحيى بن على القينى النصيبى من ( نصيبين ) . كان شاعرا قليل الشعر وأديبا . له من الكتب ( سرقات البحترى من أبى تمام ) ، وكتاب الجواهر وكتاب الآداب ، وكتاب السرقات الكبير ولم يتمه . انظر : الفهرست : ص ٢١٣ . وانظر : معجم الأدباء : ج ٧ ص ٧٥ .

(٣) انظر : الوساطة : ص ٢٠٩ .

### كتاب أبى الضياء ،

ان أهمية كتاب أبى الضياء فى ( سرقات للمبجترى من أبى تمام )  
تدفعنا الى البحث الجاد عنه . فما الذى لعرفه عن هذا الكتاب ؟

لعل من حسن الحظ أن اهتم الامدى بهذا الكتاب اهتماما  
بالغا ، فهو لم يكشف بعرض مقدمة أبى الضياء التى تضمنت منهج الكتاب  
فحسب ، وانما عطف بعد ذلك على تتبع منهج المؤلف فى سائر  
الكتاب ، وذلك بغرض الكشف عن مدى التزام أبى الضياء بمنهجه  
أثناء التطبيق ،

أما المقدمة ، فقد جاء فيها ، " ينبغى فيمن نظر فى هذا  
الكتاب ، ألا يعجل بأن يقول : هذا مأخوذ من هذا ، حتى يتأمل  
المعنى دون اللفظ ، ويعمل الفكر فيما خفى . وانما المسروق فى  
الشعر ، ما نقل معناه دون لفظه ، وأبعد أخذه فى أخذه .....  
ومن الناس من يبعد ذهنه الا عن مثل امرئ القيس وطرفة  
حين لم يختلفا الا فى القافية ، فقال أحدهما : ( وتجل ) ، وقال  
الآخر : ( وتجلد ) . . . . . فى الناس طبقة أخرى يحتاجون الى  
دليل من اللفظ مع المعنى ، وطبقة يكون الغامض عندهم بمنزلة  
الظاهر ، وهم قليل " .<sup>(١)</sup>

ويتضح من هذا الصدر الوجيز ، أن منهج أبى الضياء محكم  
بأربعة عناصر هى :

١ - أن الحكم بالسرقة يحتاج الى التدبر وبعد النظر ، وتأمل  
المعنى واعمال الفكر .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٤٥ .

ب - أن السرقة لا تقع في الالفاظ ، وإنما تقع في المعاني .  
ج - أن السرقة لا تقع في المعاني القريبة ، وإنما في المعاني التي  
يبعد الأخذ في أخذها .

د - أن الحكم بالسرقة يتجاوز قضية التشابه الظاهري ، ويمضي إلى  
أبعد من ذلك .

ورغم أن منهج أبى الضياء هذا ، يتحلى بشئ من الموضوعية  
والاحتياط العلمي ، ويكشف عن رغبة صاحبه في البحث النزيه -  
رغم هذا فإن الأمدي يحذرنا من مقدمة أبى الضياء ، وما يمكن أن توحى  
به من ملهجية جادة ، أن ذلك كله في نظر الأمدي لا يعدو  
أن يكون " توطئة لما اعتمد ( أبو الضياء ) من الاطالة والحشور " .  
وبطبيعة الحال لم يصل الأمدي إلى هذا الحكم من مجرد الوقوف  
على مقدمة الكتاب ، وإنما من تتبعه الدقيق لأبى الضياء أثناء التطبيق .  
وخلاصة نقد الأمدي لكتاب أبى الضياء ، يمكن أن تركز في عناصر  
محددة هي :

أ - لم يفرق أبو الضياء في السرقة بين ( البديع المخترع ) الذي  
يختص به الشاعر عادة ، والمعنى المشترك بين الناس في عاداتهم ،  
وأمثالهم ، ومحاوراتهم . وقد عرض الأمدي تحت هذا العنصر  
عشرين بيتاً من شعر أبى تمام ، مع ما يقابلها من شعر البحتري الذي  
ادعى فيه أبو الضياء السرقة . ولم يكتف الأمدي بذلك ، وإنما  
النم نفسه بأن يقف أمام كل بيتين ، وقفة الناقد المنصف ، مينا  
لنا كيف أن معاني الأبيات كلها تدور في نطاق المعاني العامة التي  
لا يختص بها أبو تمام دون غيره من الشعراء . مثال ذلك :

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٤٦  
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٤٨ - ٣٥٨ .

قول أبى تلم :

إذا القصائد كانت من مدائحهم

يوما فأت لعمرى من مدائحهم

ذكر أبو الضياء أن البحتري أخذه فقال :

ومن يك فاخرا بالشعر يذكر فى

أضعافه فبك الأشعار تفتخر

يرى الأمدى أن " هذا غلط على البحتري ، لأن النلس لا يزلون

يقولون : فلان يزين الثياب ولا تزينه ، ويجمل الولاية ولا تجمله

... وهذا من المعاني الثى لا يجوز أن يدهسى أحد من الناس

أنه ابتدعها أو اخترعها أو سبق إليها ، ولا يجوز أن يكون مثل

هذا إذ اتفق فيه خطيبان أو شاعران أن يقال : أن أحدهما

(١)

أخذ من الآخر .

وقد سار الأمدى على هذه الطريقة التحليلية البارعة

فى معالجة سائر الأبيات .

ب - خلط أبو الضياء بين المعنيين اللذين لا يقوم بينهما تناسب ،

اللذين يتضح من فحصهما أنها ليسا من قبيل واحد ، وليس

فيهما ما يوحى باشتراك الشاعرين . وقد ذكر الأمدى تحت هذا

العنصر سبعة أبيات . جاريا على عادته فى اظهار الفروق الدقيقة

(٢)

بين المعانى . مثال ذلك :

قول أبى تلم :

إذا شب ناراً أقعدت كل قائم

وقام لها من خوفه كل قاعد

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٤٨

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٥٨ - ٣٦٣ .

ذكر أبو الضياء أن البحترى أخذه فقال :

ومبجل وسط الرجال خوفهم

لقيامه وقيامهم لقعوده

قال الآمدى : " ليس أحد المعنيين من الآخر لى شىء " لأن  
أبها تمام أراد أن المدح إذا شب نار الحرب أعمدت كل قائم .  
أى كل قائم لقتاله وملاذته . . . والبحترى إنما ذكر أن الرجال  
أنما يخفون لقيام مدوجه ، أى يسرعون بين يديه إذا قام ، فإذا قصد  
قاموا أجلا ولا وهيبة . . . فالمعنيان مختلفان وليس بينهما اتفاق إلا فى  
ذكر القيام والقعود ، والألفاظ مباحة <sup>(١)</sup> ، فعلى هذا النحو من الشرح  
والتحليل ، سار الآمدى فى معالجة سائر الأبيات ، مركزا فى ذلك  
على خصوصية كل معنى عند صاحبه ، ومدى اختلافه عن المعنى  
الآخر .

جاء خلط أبو الضياء بين المعنيين اللذين لا يقوم بينهما أى سبب  
سوى الاتفاق فى بعض الألفاظ . وقد عرض الآمدى تحت هذا العنصر  
ثلاثة عشر بيتا . مضى فيها كلها على نحو ما مضى فى العنصرين  
السابقين ، مع التركيز على أن ليس ثمة ما يربط معانى أبى تمام  
بمعانى البحترى إلا الاشتراك فى بعض الألفاظ .

مثال ذلك قول أبى تمام :

لا يدهمك من دهائم عود

فان أكثرهم أوجلهم بقدر

ذكر أبو الضياء أن البحترى أخذه فقال :

على نحت القوافى من مقاطعها

وما على لهم أن تفهم البقر

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٦٣ - ٣٦٤

(٢) الصدر نفسه : ج ١ ص ٣٦٣ - ٣٧٠

قال الامدى ، " اراد أبو تمام انه لا يجب أن ينظر الى كثرة  
عددهم فان أكثرهم بقرة . وذكر البحتري أن عليه أن يجيب  
القول ، وليس عليه أن تفهمه البقرة . وما هاهنا اتفاق الا فى لفظ  
البقرة " .<sup>(١)</sup>

وبعد ، ان نقد الامدى لكتاب أبى الضياء ، نقد جدير بالتنويه .

فقد كشف عن خطة الكتاب - كما رأينا - ثم تتبعها تتبع المنصف الخبير .  
ثم سجل مأخذه على الكتاب فى أفكار بارزة قوية ، مدعومة بالتحليل  
والبحث الدقيق . ورغم أن الامدى كان يدور فى نطاق الرؤية  
القديمة لمشكلة السرقات ، أى عملية المقارنة بين المعانى والبحث  
عن أصولها - فانه قد استطاع من داخل هذه الدائرة نفسها أن  
يثبت لنا بما لا يقبل الشك ، تجاوز أبى الضياء لمنهجه القويم ،  
وأن ذلك المنهج كان خدعة كبيرة ، لا يراد بها الا التخفى فى  
التناول على البحتري والخط من شعوره ، أو اظهاره فى مظهر المتطفل  
على معانى أبى تمام .

وعلى الرغم من أن تيار الاهتمام بموضوع سرقات البحتري من أبى تمام  
قد تجاوز القرن الثالث الهجرى ، وامتد الى القرن الرابع ، فالحقيقة  
أن هذا التيار قد فقد الكثير من اندفاعه . اما بتأثير جهود نقباء  
القرن الثالث فى بحث هذا الموضوع ، كما سوف نجد ذلك عند  
الصولى ، واما بتأثير هذا العامل وبعض العوامل الأخرى كما سوف  
نجد ذلك عند الامدى .

### الصولى أ

على شدة عنابة الصولى بموضوع أبى تمام والبحتري ، وما يثـور  
حولهما من قضايا النقد الأدبى ، فقد اكفى فى بداية الأمر بتخريج  
سبعة أبيات ، زعم أن البحتري أخذها من أبى تمام . ثم عقب عليهما  
قائلا : " ولولا أن بعض أهل الأدب ألف فى أخذ البحتري من  
أبى تمام كتابا ، لكنت سقت كثيرا مثل ما ذكرنا ، ولكنى اكسره  
إعادة ما ألف ، واجتنب أن اجتذب من التأليف ما ملك قبلى ، إلا أننى  
ساتى بأبيات من جملة ذلك تدل على جميعه ان شاء الله " .<sup>(١)</sup>

ويستأنف الصولى بعد كلامه هذا فى تخريج سرقات البحتري  
من أبى تمام ، فيمدنا بسبعة عشر بيتا ، إضافة الى الأبيات السبعة  
المقدمة . فيكون مجمل ما خرجته هو خمسة وعشرون بيتا .  
ويبدو أننا لسنا بحاجة الى إطالة الوقوف أمام جهد الصولى  
هذا . فهو أولا جهد هامشى اذا ما قيس بجهد أبى الضياء ،  
الذى يبدو أنه قدم خدمة جليلة لمن يعنيه أمر سرقات البحتري  
من أبى تمام !! وهو ثانيا جهد لا يرتفع عن مستوى النقد والتجريح ،  
بسبب أن بعض تلك الأبيات التى خرجها الصولى ، هى بعض  
ما خرجته أبو الضياء من قبل ، وهى بعض ما رده الآمدى على أسس  
نقدية قوية .<sup>(٢)</sup>

---

(١) انظر : أخبار أبى تمام : ص ٧٦ - ٧٩ .  
(٢) أخبار أبى تمام : ص ٧٩ - ٨٠ .  
(٣) انظر الموازنة : ج ١ ص ٣٤٧ ، ٣٥٠ ، ٣٥٣ ، ٣٦٤ .

### الأمدي :

هذا عن الصولسي ، فماذا عن الأمدي ؟

ليس الأمدي في الأصل من نقاد السرقات ، وليس من المعشيين بالتأليف فيها كذلك . والسبب في هذا يرجع الى التقاليد التي ورثها الأمدي عن شيوخه فقد كانوا لا يرون أن السرقة (١)  
" من كبير مساويء الشعراء " .

اذن ما الدافع الذي ألجأ الأمدي الى بحث هذه القضية ، والتورط فيها مع غيره ؟ يجيب الأمدي ان السبب يرجع الى أن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق ، وأنه أصل في الابتداع والاختراع ، فوجب اخراج ما استعاره من معاني الناس ، ووجب من أجل ذلك اخراج ما أخذه البحتري أيضا من معاني الشعراء . (٢)

ومعنى كلام الأمدي أن ظروف الحركة النقدية في القرن الثالث الهجري ، وما نتج عنها من تطرف في الآراء ، هي السبب الذي حمله على إعادة النظر في مسألة السرقات . فهنا المنطلق هو الذي يفسر لنا اهتمام الأمدي بنقد كتاب أبي الضياء ، ذلك الاهتمام الذي رأيناه ، وهو كذلك الذي يفسر لنا اهتمامه بسرقات أبي تمام ، ثم بسرقات البحتري ، رغم أنه في الأصل ليس معنيا بهذه المسألة كما قلنا .

وإذا كان ما يعيننا هنا بصفة خاصة ، هو رأى الأمدي في سرقات البحتري من أبي تمام فحسب ، فإنا نجد اعترافه بأن

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣١١

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٣



البحتري شارك أبا تمام في كثير من المعاني ، ولكن الرجل يوسع تفسيراً لامعاً لهذه الظاهرة ، حينما يقول : " غير منكسر لشاعر من مكترين مثله " من أهل بلخيسن مثاريخين أن يتفقا في كثير من المعاني ، لا سيما ما تقدم فيه الناس ، وتردد في الأشعار ذكره وجرى في الطباع والاعتیاد من الشاعر وغير الشاعر استعماله .<sup>(٢)</sup>

ورأى الأمدى هذا يوازن في قيمته رأى أنصار البحتري السدى تعرفنا عليه من قبل ، من حيث أن كلا الرأيين من الأضواء الجديدة القيمة التي توصل إليها قدامى النقاد . فإذا كان أنصار البحتري من قبل تفهموا اشتراك البحتري مع أبي تمام في بعض المعاني من خلال عملية الإبداع الشعري ، ودور التذكر فيها ، فإن الأمدى هنا يفهم القضية في ظل عامل البيئة . ويبدو أننا لسنا بحاجة إلى تكرار القول في قيمة رأى الأمدى هذا بعد أن أشرنا إليه في التمهيد لهذا الفصل ، وبعد أن بينا قيمة ( الإطار الثقافي ) بوجه عام في تفسير مشكلة السرقات .

على أن ثقة الأمدى بهذا الرأى ، وجدواها في إخراج الكثير مما شارك فيه البحتري أبا تمام من دائرة السرقة - لا تعنى أن الرجل قد برأ البحتري كلية من السطو على شعر أبي تمام فهو يرى أنه " . . . . من أقبح المساوي " أن يعتمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء ، فيأخذ من معانيه ما أخذه البحتري من معاني أبي تمام ، ولو كان عشرة أبيات ، فكيف والذي أخذه منها يزيد على مائة بيت ؟<sup>(٣)</sup>

على أن الأمدى بعد ذلك ، لا يثبت من سرقات البحتري إلا أربعة

(١) الموازنة : ج ١ ص ٥٦

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٥٦

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٢

(١)

وستبين بيتا ، نقلها " من صحيح ما خرج به أبو الضياء .... "

فعلى أى مبدأ اعتمد الأمدى فى تخرجه لسرقات البحترى تلك ؟

وما مدى توفيقه فى ذلك ؟

أما مبدأ الأمدى ، فرغم أنه لم يكشف عنه صراحة ، فإنه يمكن التعرف عليه بسهولة ، وذلك حينما نراجع نقده لكتاب أبى الضياء ، فقد رأيناه هناك يستثنى من السرقات أمرين :

الأول : العام المشترك من المعانى .

والثانى : الألفاظ المشتركة .

فعلى ضوء هذين الاستثنائين ، انحصرت السرقة فى نظر الأمدى فى ( البديع المخترع ) الذى يختص به الشاعر ، ولا يشاركه فيه غيره من الشعراء . فهذا هو مبدأ الأمدى فى الحكم بالسرقة ، ومن ثم فهو المبدأ الذى يطالعنا فى القائمة الطويلة التى سردها الأمدى مدعيا أنها " ما أخذه البحترى من معانى أبى تمام " .

(٢)

والحقيقة أن مبدأ الأمدى هذا ، مبدأ فاسد ، قليل القيصرة فى معالجة السرقات ، بل أنه لم يقم على أساس واقعى . وقد عالجننا هذا الجانب بالتفصيل فى التمهيد لباب المعانى . وعلى ذلك فإن الأمدى وأهم فى اعتقاده أن تلك المعانى تخص أبى تمام وحده ، وأنها لم تخطر على بال شاعر قبله . فتلك المعانى مهما بدت جديدة عند أبى تمام ، فلا بد لها من جذور ورواسب فى تراث الأقدمين . وإذا كان الأمدى قد جهل أصول تلك المعانى ، وتهذر اكتشافها ، بسبب ضعف منهجه الاستقراضى ، أو بآى سبب آخر ، فإن ذلك لا يبرر تأكيد أنه تلك المعانى مخترعات ولدتها

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٢٤

(٢) انظر : ص من هذا البحث .

عقوبة أبى تمام من غير اعتماد على أصول سابقة ، أو استيحاء لعناصر  
قديمة .

هذا فيما يتعلق بدعوى اختراع أبى تمام لتلك المعاني . أما فيما  
يتعلق بأخذ البحتري أياها ، فانه مع افتراض أن البحتري تأثر  
في تلك المعاني بأبى تمام . إلا أن له في كل بيت ما يشهد بأصالته  
واضحة وشخصية لا تنكر . ولكن الأمدى تعامى عن ذلك كله ،  
إذ لم ينتبه إلى أى مظهر من مظاهر أصالة البحتري . وفي اعتقادنا  
أن ذلك لا يرجع إلى فساد في ذوق الأمدى ، أو ضعف في احساسه  
بقيم الشعر ، وما أكثرها !! بقدر ما يرجع إلى خطأ مشترك بين غالبية  
القدامى ، ألا وهو الفصل بين اللفظ والمعنى . ذلك أن الأمدى  
لا يهتم إلا بالمعنى ، من حيث هو فكرة مجردة . فعندما تتحقق فكرة  
بيت من أبيات أبى تمام ، بصورتها المجردة عند البحتري ، تجدد  
الأمدى لا يتوانى في الحكم بالأخذ ، أى السرقة !!

فعلى سبيل المثال ، قال أبو تمام :

وقد تألف العين الدجى وهو قيدها

ويرجى شفاء السم والسم ناقع

وقال البحتري :

ويحسن دلها والصوت فيسه

وقد يستحسن السيف الصقيـل

فالأمدى حينما يحكم بأن البحتري أخذ بيته هذا من أبى تمام ،  
لا يرى في بيت البحتري أكثر من فكرة مجردة ، هي فكرة ( التضاد )  
أو التناقض في الشيء الواحد . أما النظر إلى أصالة البحتري  
الكامنة في إبراز المعنى في معرض جديد ، وفي صور فنية جديدة

فان ذلك ليس له مكان في نظر الامدى .

واذا كان الامدى قد سار على هذه الطريقة في معالجة سائر  
الايات التى تأثر فيها البحتري بأبى تمام ، ان صح أنه تأثر ،  
- فلنا أن تصور مقدار الضيم والاجحاف اللذين منى بهما البحتري  
من جراء الامدى ، بل من جراء قفائته بمقياس ( المعنى المخترع )  
وما أدى اليه هذا المقياس من مثالية عقيمة ، وجمود نظرى ، تجاوزا  
واقع الشعر ومعنى الأصالة الحقيقية فيه .

ومهما يكن الحال ، فعلى يد الامدى ينتهى البحث الجاد في موضوع  
سرقات البحتري من أبى تمام . واذا كان المزباني قد تناول هذا  
الجانب عقب الامدى ، فهو لم يأت بشيء ذي أهمية ، بل ان  
غاية ما عنده ، هو النقل المباشر عن كتب السرقات المؤلفة في القرن  
(١)  
الثالث الهجرى . وكان مقدمة هذه الكتب كتاب أبى الضياء فى  
(٢)  
سرقات البحتري من أبى تمام .

## ٢- سرقات البحتري من عامة الشعراء :

رأينا فيما سبق أن ثمة جهدا نقديا دار حول سرقات البحتري  
من أبى تمام خاصة . غير أننا الى جانب ذلك نلاحظ جهدا نقديا  
آخر ، قد لا يقل قيمة عن الأول . وهذا هو ما قصدناه بسرقات  
البحتري من عامة الشعراء .

ويبدو أن أول من تناول سرقات البحتري بوجه عام ، هو أحمد بن أبى  
طاهر ، فقد روى الامدى عن محمد بن داود الجرجاني أنه ذكر في كتاب  
( الورقة ) " أن ابن أبى طاهر أعلمه أنه خرج للبحتري ستمائسة

(١) انظر: الموشح ، ص ٥١٩  
(٢) انظر: المصدر نفسه ، ص ٥٢٢

(١) بيت مسروق هـ ومنها ما اخذته من أبي تمام خاصة مائة بيت هـ

والواقع أن هذا النص يشير لدينا كثيرا من المشكلات ، فقد مررنا من قبل أن ابن أبي طاهر أحد من ألف كتابا في سرقات البحتري من أبي تمام هـ ونسرى الأمدي هنا يشير الى كتاب آخر يعالج سرقات البحتري بوجه عام .

فهل هذا الكتاب هو نفسه الأول ؟ قد يكون هذا صحيحا ، ولكن لماذا يسمى سرقات البحتري من أبي تمام هـ مع أن الذي يخص أبي تمام منه مائة بيت فقط من جملة ستمائة ؟ أم أن هذا الكتاب كتاب آخر غير الأول يعالج سرقات البحتري بصفة عامة ؟ ان هذا ما يشعرننا به كلام الأمدي ، وان كان المشكل يقع مرة أخرى ، وهو أن الذين ترجموا لابن أبي طاهر ، لم يذكروا في مؤلفاته ما يتعلق بالسرقات ، سوى كتابين : أحدهما ( سرقات الشعراء ) ، وهذا بالطبع لا يخص البحتري ،  
(٢)  
وثانيهما ، ( سرقات البحتري من أبي تمام ) ، وهذا مالا ينطبق عليه كلام الأمدي .

وأمام هذه المسألة الشائكة نرى أن سرقات البحتري هذه ، لاتعدو أن تكون أحد أمرين :

الأول : أن تكون هذه السرقات جزءا من كتاب ( سرقات الشعراء ) أي نصيب البحتري باعتبار أنه شاعر في عداد الشعراء . فإذا صح هذا الرأي يكون ابن أبي طاهر قد عالج سرقات البحتري من أبي تمام هـ مرتين ، مرة في كتاب سرقات البحتري من أبي تمام ومرة في كتاب سرقات الشعراء .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣١١  
(٢) انظر : الفهرست ، ص ٢١٠ . وانظر : معجم الادباء : ج ٣ ص ٩١

والثاني : أن تكون هذه السرقات مجرد مشروع ، حالت الظروف دون ظهوره الى حيّز الوجود ، في هيئة كتاب يتداوله الناس ، ويفيدون منه . أي أن ابن أبي طاهر ربما اكتفى بتعيين تلك الأبيات وحصرها في ديوان البحترى ، ولكن دون أن ينقلها في كتاب مستقل . والواقع أننا نميل الى الأخذ بهذا الرأي ، ونرى أن ما يرجحه ، هو أن الامدى اعتمد على ما ذكره ابن الجراح في كتابه . وابن الجراح نفسه أخذ ذلك مشافهة عن ابن أبي طاهر . فلو كانت هذه السرقات كتابا متداولاً لما خفى أمره على الامدى ، بل لكان من واجبه أن يقف عليه ، لا سيما أنه قد وقف على كتاب ابن أبي طاهر الذي اختصر به أبا تمام ، وهو المعروف بـ ( سرقات أبي تمام ) .

ومما يكن الأمران هذه السرقات التي خرجها ابن أبي طاهر ظلت مجهولة من جانب ، وضعيفة الأثر في محيط النقد الأدبي من جانب آخر . وعلى الرغم من أننا نجهل سرقات البحترى هذه جهلاً تاماً ، فإننا نتوقع أن هذه السرقات لو وجدت ، فلن تكون أحسن حالا من كتاب أبي الضياء ، وسواه من كتب السرقات الأخرى ، التي غلب عليها اللابح التكرار من السرقات ، والمبالغة في ادعائها على الشعراء .

الامدى :

كما عني الامدى بسرقات البحترى من أبي تمام ، عني كذلك بسرقات

البحترى عامة .

(١) النص الذي نقله الامدى غير موجود في كتاب ( الورقة ) المطبوع . لكن يغلب على الظن أن الكتاب ناقص ، وهذا ما يفهم من إشارة المحقق . انظر : الورقة ص ١٣ ( دار المعارف ) .  
(٢) انظر : الموازنة : ج ١ ص ١١٢

ففى هذا الجانب خرج للبحترى ثمانية وعشرين بيتا ، عزاها  
لجملة من شعراء العربية ، قدامى ومحدثين . ويبدو أن هذا العدد  
القليل من الأبيات لم يشف غلة الأمدى ، لأننا نراه يختتم تلك القائمة  
بقوله : " فهذا ما مربى من سرقات البحترى من أشعار الناس على  
تتبع فخرجتها . ولعلى لو استقصيتها لكنت نحو ما خرجته من سرقات  
أبى تمام أو تزيد عليها . وعلى أنى قد بيضت فى آخر الباب ، فمهما  
مربى من شىء منها الحقته به ، ان شاء الله تعالى " .<sup>(١)</sup>

على أن أهم ما يقال فى هذه القائمة التى سردها الأمدى  
هو أنها استطاعت أن تقفنا على جوانب من تأثير البحترى السلبى  
بل من تقليده الذى ربما خلا من الأصالة فى بعض الأحيان . فمن  
الأبيات التى اقتضى شاعرنا أثرها من غير أصالة تذكر ، قول بشار :  
خلقوا قادة وكانوا سـوا

كغوب القناة تحت السنان

أخذه البحترى فقال :

كالرمح فيه بضع عشرة فقرة

منقادة تحت السنان الأصـد

(٣)

وكذلك قول عمرو بن معد يكرب :

والضارمين بكل أبيض مرهف

والطاعنين مجامع الأضغان

أخذه البحترى فقال :

قم ترى أرماحهم يوم الوغى

منغوفة بمواطن الكمان

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٢٣

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٣

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٦

وكذلك قول منصور بن الفرج :

حل في جسمي ما كسا \* ن بحينيك مقيما  
أخذه البحتري فقال :

ولأن في جسمي السدى \* في ناظريك من السقم  
هذه بضعة أمثلة اقتصرنا عليها خشية الإطالة والحشو ، والا ففى قائمة  
الأمدي أبيات أخرى ، تجرى هذا المجرى ، من حيث تأثر البحتري  
ببعض الشعراء المتقدمين تأثرا يفتقر الى شيء من الأصالة ، والتحوير  
الفنى . على أن هذه الأبيات وما شاكلها ، لاتنال من أصالة البحتري  
ولا تسمه بميم التقليد . فهى مهملة كبرت ، لاتعدو أن تكون أصدافا  
مبعثرة فى لجنة شعر البحتري الجم الخيزر .

وعلى أية حال فقد وفق الأمدي هنا أثر من توفيقه هناك ، حينما  
خرج سرقات البحتري من أبى تمام . ولنا بحاجة الى أن نقول  
ان سبب توفيق الأمدي هنا غير راجع الى مقاييسه فى تخرىج السرقات  
كمقياس المعنى المخترع ، وما شاكله ، وانما ذلك راجع الى تقليد البحتري  
الواضح ، وانكشف بعض معانيه ، بحيث أنها أصبحت لاتحتاج ممن  
يتألفها الى شيء من الذكاء الخارق !! وما يؤدى اليه هذا الذكاء ممن  
خذلثة نقدية ، ومقاييس غير واقعية .

ومهما يكن الأمر ، فقد كان الأمدي نهاية اتجاه واضح فى  
دراسة السرقات . أعنى ذلك الاتجاه الذى بدأ فى القرن الثالث الهجرى  
بالتأليف فى السرقات ، وانتهى فى أواخر القرن الرابع على يد الأمدي .  
وغاية ما يميز هذا الاتجاه ، هو أنه اتجاه أدبى ، ان صح التعبير



أى أنه كان معنيا بالصلات الأدبية ، والتأثير والتأثير ، فى حدود التوجيه العام ، والاكتفاء بالإشارة إلى مواطن السرقة فحسب ، من غير تركيز على المقارنة ، أو اهتمام بمواطن الأصالة ، كذلك يغلّب على هذا الاتجاه نوع من الحرية ، وقلة الاكتراث بالتقسيمات الحرفية ، وما يتصل بها من مصطلحات السرقة ، ، التى لهج بها النقاد المتأخرون .

ومعنى هذا أن هناك اتجاهًا آخر ، هو الاتجاه الشكلى أو التقريرى فى دراسة السرقات . ويمكننا أن نسترجح أنسام هذا الاتجاه فى أواخر القرن الرابع الهجرى ، عند الحاتمي (ت ٣٨٨ هـ) ، وعند أبى هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) وعند ابن وكيع التنيسى (ت ٣٩٣ هـ) ، ثم عند من تلا هؤلاء فيما بعد ، كابن الأثير فى القرن السابع الهجرى .

وأهم ما يميز هذا الاتجاه سيادة التقريرية ، والاستقصاء الدقيق فى السرقات ، وكثرة المصطلحات والحرفيات النظرية . وهى صفات ثابتة لا يكاد يخطئها من يطالع كتابا مثل (حليمة المحاضرة) للحاتمي ، أو (المنصف<sup>(١)</sup> فى الدلالات على شعر المتنبى<sup>(٢)</sup>) .

على أن الجدير بالأهمية هو أن أغلب رجال هذا الاتجاه الأخير قد أعرضوا عن سرقات أبى تمام والبحترى ، وانساقوا فى اتجاه الحركة النقدية الجديدة التى نشأت حول المتنبى . فالحاتمي ، وابن وكيع ، وابن الدسان ، وغيرهم . . كانوا من رواد هذه الحركة ، ومن أصحاب التأليف المشهورة فى نقد شعر المتنبى ، لا سيما سرقاته .

---

(١) انظر : حليمة المحاضرة : ج ٢ ص ٤١٨ وما بعدها . (مخطوط كلية الآداب - جامعة القاهرة) .

(٢) انظر : مشكلة السرقات ، ص ١٨٦ .

وعلى أية حال فإننا نستطيع أن نستثنى من نقاد الاتجاه التقريبي  
ناقدين اثنين ، هما : أبو هلال العسكري في القرن الرابع الهجري  
وابن الأثير الجزري في القرن السابع . فهذان الناقدان فضلا - فيما  
يبدو - الاشتغال بالنقد التطبيقي وقضاياه البارزة ، بما في ذلك قضية  
السرقا ، على الاشتغال بنقد المتنبي خاصة فاعند هذين الناقدين  
في سرقا البعترى ؟

### أبو هلال العسكري :

ان حقيقة رأي أبي هلال في السرقا تتمثل في أن المعاني الشعرية  
مباحة للجميع ، يصح تداولها والاختلاف عليها ، بشرط واحد هو  
(١)  
أن يثبت الأخذ أصالة في المعنى الذي أخذه . وهذا الرأي هو أساس  
تقسيم أبي هلال موضوع السرقا الى فرعين :

الأخذ الحسن ، والأخذ القبيح .

فأما الأخذ الحسن : فهو بطبيعة الحال ، ذلك الذي يشعرنا بأصالة  
الأخذ . فالشعراء الذين يودون أن يستعيدوا معاني الآخرين ، لابد أن  
يحققوا فيها شيئا من الأصالة ، كان " . . . يكسوها ألفاظا من عندهم ، ويبرزوها  
في معارض من تأليفهم ، ويوردوها في غير حليتها الأولى ، ويزيدوها في حسن  
تأليفها ، وجودة تركيبها ، وكمال حليتها ومعرضها ، فإذا فعلوا ذلك ، فهم  
(٢)  
أحق بها من سبق إليها " .

وأما الأخذ القبيح : فهو بلا شك أخذ المعنى بلا أصالة ، كان " تعتمد  
(٣)  
إلى المعنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثره ، أو تخرجه في مستعرض مستهجن " .

(١) الصنائع : ص ٢٠٢

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٠٢

(٣) المصدر نفسه : ص ٢٠٣

هذا مجمل رأي أبي هلال في السرقات ، وهو — في اعتقادنا —  
رأي موفق إلى أبعد حدود التوفيق . ولا يعيب هلال أن وضع  
أصولا ، واحتكم إلى مقاييس . فأصوله مستقيمة ، ومقاييسه مرنة ، تستوعب  
فنية الأدب من غير تحجر أو حرفة .

على أن الأهم من ذلك كله عند أبي هلال ، هو أنه استطاع أن يكون  
واقعا في نظره تجاه سرقات الشعراء ، بحيث أنه لم يتشدد شأن الآمدى  
من قبل ، حينما طالب بالمعنى المخترع ، من جانب ، وأغفل أصالة الشاعر  
اللاحق من جانب آخر . إذن ليس أبو هلال من قبيل الآمدى في فهم  
السرقات ، بل يكاد يكون على النقيض منه ، فهو — كما رأينا — قد أباح  
المعاني لجميع الشعراء ، بل أكد أن الشاعر المتأخر إذا أثبت أصالته  
في معنى من المعاني ، كان يضيف إليه جديدا في أي جانب من  
جوانبه — كان أولى بهذا المعنى ، وأحق به من الشاعر المتقدم .

وإذا كان ما يهمنا هو موقف أبي هلال من سرقات البحتري — فأننا  
نقول إن هذا الموقف جزء لا يتجزأ من نظرية أبي هلال في السرقات .  
أي أن أبا هلال نظر إلى أخذ البحتري من خلال مقياسي : ( حسن  
الأخذ ) ، و ( قبح الأخذ ) .

وبطبيعة الحال جاء غالب ما أخذه البحتري ، تحت المقياس اللائق  
به ، أي حسن الأخذ . غير أن هذا لا يعني أن أبا هلال لم يثبت  
للبحتري شيئا على المقياس الآخر . بل لقد أثبت له على مقياس ( قبح  
الأخذ ) ما مقداره ثلاث أبيات .  
(١)

وحينما نرقب تطبيق أبي هلال عن كثب ، نجد أن الرجل لم  
يكتف بسرد الأبيات ، والتنبيه على مواطن السرقة فحسب ، بل تكلف



هكذا استقامت نظرة أبى هلال الى موضوع السرقات ، نظريا وتطبيقا .  
فهو بهذه النظرة القويمة ، التي تقم على المقارنة ، والتعرف على  
مواطن الأمانة أو عدمها في كل بيت - قد استطاع أن يسد تلك  
الثغرة التي دأبها كانت قائمة من قبل ، خاصة عند المؤلفين ففى  
السرقات ، وعند الأمدى .

وفي اعتقادنا أن أبا هلال لو كان من أولئك النقاد الذين كان يعنيه  
التخصص في سرقات البحترى ، والتأليف المستقل فيها ، لكان عمله هو  
العمل الذى عليه المعمول في الكشف عن أصالة شاعرنا ، وتعريفنا تعريفنا  
موضوعيا بما للبحترى ، وما عليه في هذا المجال .

#### ابن الأثير :

أما ابن الأثير ، فعلى الرغم من تفهمه الجيد لقضية السرقات ، وتأكيده  
(١)  
على أنه لا يمكن للمتأخر أن يستغنى عن الأول - فإنه قيد نفسه بنظرية  
جد معقدة في السرقات . وسر تعقد هذه النظرية ، هو كثرة التقسيمات ،  
والمصطلحات التي ابتكرها هذا الناقد .

فالسرقعة في نظره تنقسم الى ثلاثة أقسام :  
(٢)  
الأول : النسخ : وهو أخذ اللفظ والمعنى من غير تصرف .  
(٣)  
الثاني : السلق : وهو يعنى أخذ بعض المعنى .  
الثالث : المسخ : وهو يعنى قلب الصورة الحسنة الى صورة قبيحة . والقسم  
كما يقول ابن الأثير : " تقتضى أن يقرن اليه ضده ، وهو قلب الصورة  
(٤)  
القبيحة الى صورة حسنة " .

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٣١٩

(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٠

(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٤

(٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٩٠

على أن ابن الأثير قد أعاد النظر في هذه الأقسام الثلاثة ، فما لبث

(١)

أن أضاف إليها قسمين آخرين هما :

الأول : أخذ المعنى مع الزيادة عليه .

الثاني : عكس المعنى إلى ضده .

ولا تقف نظرية ابن الأثير في السرقات عند هذه الحدود ، فبعض

هذه الأقسام الكبيرة يتفرع إلى شعب صغيرة ، أو أضرب ، على حـد

تعبير المؤلف . فالنسخ يتفرع إلى ضربين هما :

١- أخذ المعنى واللفظ ، أو ما يسميه ابن الأثير وقوع الحافر على

(٢)

الحافر .

(٣)

٢- أخذ المعنى وأكثر اللفظ .

وكما تشعب ( النسخ ) إلى هذين الضربين ، نراه يقول عن ( السلب )

انه ينقسم إلى اثني عشر ضربا ، لكنه لم يذكر الا أحد عشر ضربا فقط هي :

(٤)

١- أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ، ولا يكون هو اياه .

(٥)

٢- أن يؤخذ المعنى مجردا من اللفظ .

(٦)

٣- أن يؤخذ المعنى ويسيرا من اللفظ .

(٧)

٤- أن يؤخذ المعنى فيعكس .

(٨)

٥- أن يؤخذ بعض المعنى .

(٩)

٦- أن يؤخذ المعنى فيزاد عليه معنى آخر .

(١٠)

٧- أن يؤخذ المعنى فينسى عبارة أحسن من العبارة الأولى .

(١١)

٨- أن يؤخذ المعنى ويسبك سبكا موجزا .

(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٠

(٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٤

(٦) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨

(٨) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٦

(١٠) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٤

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٢٢

(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٣

(٥) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٦

(٧) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٤

(٩) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٩

(١١) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٧

(١)

٩- أن يكون المعنى عاما فيجعل خاصا . أو خاصا فيجعل عاما .

١٠- زيادة البيان مع المساواة في المعنى ، وذلك بأن يؤخذ المعنى فيضرب  
(٢)

له مثال يوضحه .

١١- اتحاد الطريق واختلاف المقصد \* وهو أن يسلك الشاعران طريقا

واحدة ، فتخرج بهما إلى مودين ، أو روضتين ، فهناك يتبين  
(٣)

فضل أحدهما على الآخر \* .

هذا هو هيكل نظرية ابن الأثير في السرقات، وهذه هي  
خطوطها البارزة . وعلى الرغم من أننا لا نكتم إعجابنا بابن الأثير من حيث  
محاولته الجادة في التعمق في بحث مشكلة السرقات - فنحن فسي  
شك مريب إزاء هذه التقسيمات الكثيرة ، وما يتفرع عنها ١١ إذ لا نظن  
أن نظرية مثل نظرية ابن الأثير هذه ، تخدم قضية النقد ، أو تعاف  
الناقد في تمييز الأمالة والتقليد ، واستجلاء صور الجمال والقبح في  
الشعر . لا سيما إذا عرفنا أن ابن الأثير اعتمد في رسومته تلك على التفكير  
الحقل الجاف ، بل بالبح في هذا الجانب إلى حد أنه استوحى أصول  
المذلق ، خاصة في ذلك القسم الذي سماه بـ ( المسخ ) ، وعرفه  
بأنه قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة ، وأن القسمة تقتضى أن يقترن  
إليه ضده ، وهو قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة . ففي مثل  
هذا الموقف يتضح أن هدف ابن الأثير ، هو أن يستقيم المقياس  
النقدى في الذهن قبل أن ينطبق على الشعر .

هذا عن هيكل نظرية ابن الأثير الخارجى ، أما المقاييس الداخلية  
التي التجأ إليها ، فالحق أنه ليس فيها ما يوحى بالجدة ، أو التخلص  
من أسار التقليد على الأقل . والسبب هو أن غالب مقاييس هذا الناقد يمكن  
العودة بها إلى السابقين من غير كبير عناء .

هناك جانب واحد عند ابن الأثير ، يمكن أن يوصف بأنه جديد .  
ذلك هو الضرب الحادى عشر والأخير من ضرب ( السخ ) . وهو  
المسمى بـ ( اتحاد الطريق واختلاف المقصد ) . فقد مثل له ابن الأثير  
بقصيدة أبى تمام فى رثاء طفلين ، وقصيدة أبى الطيب المتنبى فى رثاء  
طفل (١) . فكلما الشاعرين ورد موضوعا واحدا ، وسلك طريقا واحدا ، وإن اختلفا  
بعد ذلك فى كيفية تناول الموضوع وظلاجه .

هذا الملحوظ هو الشئ الجديد عند ابن الأثير ، إذ لم نعرف ناقدا  
قبله ، اتخذ من طبيعة الموضوع الذى يتناوله شاعران مجالا للسرقعات  
أو الكشف عن معالم التأثير والتأثير ، ثم ما يؤدى اليه مثل هذا البحث  
من موازنة فنية راقية بين قصيدتين من الشعر ، وليس بين بيتين كما هو  
المعتاد عند سائر نقاد السرقعات .

ولا شك أن هذه الفكرة الجديدة التى توصل اليها ابن الأثير ، فكرة  
قيمة ، وعى بعد جدية بالثناء والاعجاب ، بل أنها الفكرة التى كان يجب  
أن تسيطر على دراسة السرقعات منذ البداية ، كما يقرر ذلك بعض  
الباحثين (٢) .

على أن الذى يهمنا الآن ، هو سرقعات البحترى عند ابن الأثير . فتحت  
أى المقاييس كان يوردها الرجل ؟

الحقيقة أن موقف ابن الأثير من البحترى كان موقفا متحفظا ، يشعرنا  
برغبته فى الانصاف ، والبحث الموضوعى . فقد أدب ابن الأثير كل  
سرقعات البحترى ، تحت القسم الثانى من أقسام السرقعات ( السخ ) ، ذلك

(١) انظر المثل السائر : ج ٣ ص ٢٦٥ - ٢٦٦

(٢) سوف نعالج ما يتعلق بالبحترى فى فصل الموازنات .

(٣) انظر : مشكلة السرقعات ، ص ١٣١



القسم الذى بلغت ضروبه كما رأينا أحد عشر ضربا . وهذا القسم من أفضل أقسام السرقات عند ابن الأثير ، ومن أقربها الى الأصلية والتجويد الفنى .

أما حينما نتوغل فى هذا القسم من السرقات ، ونتتبع سرقات البحترى حسب ضروب ( السلع ) وفروعه الدقيقة ، فانا نجد أن سرقات البحترى تأتى على هذا النحو :

- (١)  
الضرب الأول : ويدخل تحته بيتان .
- (٢)  
الضرب الثالث : ويدخل تحته ثلاثة أبيات .
- (٣)  
الضرب الخامس : ويدخل تحته بيتان .
- (٤)  
الضرب السادس : ويدخل تحته بيتان .
- (٥)  
الضرب السابع : ويدخل تحته بيتان .

فالضرب الأول ، والخامس ، والسادس ، والسابع ، كلها توحى بأصلية البحترى فيما أخذه ، سواء أكانت هذه الأمالة فى أخذ المعنى بتصريف ، كما فى الضرب الأول ، والخامس والسادس ، أو كانت هذه الأماله فى تهذيب الأسلوب ، كما فى الضرب السابع .

أما الضرب الثالث فهو الذى يجب أن يستثنى ، إذ ليس فيه شىء من الأصلية ، فتعريفه كما مر بنا هو ( أخذ المعنى ويسير من اللفظ ) .

وما جاء به ابن الأثير للبحترى تحت هذا الضرب ، لا يعدر ثلاثة

أبيات هى :-

- 
- (١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٣٥ - ٢٣٦
  - (٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨ - ٢٣٩
  - (٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٧ - ٢٤٨
  - (٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥١
  - (٥) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٥ - ٢٥٧

(١)

قول البحترى :

فوق ضعف الصغير ان وكل الأمر

اليه ودون كيد الكبار

أخذه من قول أبى نواس :

لم يخف من كبر عما يراد به

من الأمور ولا أزرى من الصغر

(٢)

وقول البحترى كذلك :

كل عيد له انقضاء وكفى

كل يوم من جوده فى عيد

أخذه من قول على بن جبلة :

للعيد يوم من الأيام منتظر

والناس فى كل يوم منك فى عيد

(٣)

وقول البحترى أيضا :

جاد حتى أفنى السؤال فامسا

باد منا السؤال جاد ابتداء

أخذه من قول على بن جبلة :

أمايت حتى لم تدع لك سائلا

وبدأت اذ قطع الحفاة سؤالا

فهذه الأبيات الثلاثة هى التى جاءت تحت الضرب الثالث ، وسببها

علق ابن الأثير قائلا عن البحترى : " وقد افتضح البحترى غايته

---

(١) الثعلب السائر : ج ٣ ص ٢٣٨

(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨

(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٩

(١)

الاقتضاح هذا على بسطة باعه في الشعر وغناه عن مثيلها .

وعلى أية حال ليست هذه هي المرة الأولى التي يتضح فيها تقليد البحتري لبعض الشعراء تقليدا يحوزه شيء من الأصالة ، والامعان في التعبير الفني . فقد أشرنا الى شيء من هذا القبيل في قائمة الأمدي ، كما رأينا شيئا من ذلك عند أبي هلال .

وبعد ،

ان دل فصل السرقات هذا على شيء ، فانما يدل على أن البحتري كان شاعرا كغيره من كبار الشعراء الذين أظهر ما يميزهم هو الاعتماد الأساسي على مواهبهم الخاصة . وإذا كانت طبيعة الابداع الشعرى ، تلزم الشاعر بأن يفيد من الشعراء السابقين ، وأن يكون لنفسه اطارا شعريا من تراثهم - فقد كان البحتري كذلك . ان اتضح لنا افادته وتأثره بكثير من الشعراء ، على أن أهم ما يميز افادة البحتري من سابقيه ، انما هو ( الأصالة الفنية ) ، ففى الدالبع الواضح في غالب ما أخذه وتأثر به ، بل هذه هي الحقيقة الساطعة التي لازمتنا بداية هذا الفصل الى نهايته . هذا رغم الظلام الكثيف الذي أحاط بمشكلة سرقات البحتري ، وعقد أسباب الوصول الى تفهمها . سواء أكان ذلك نتيجة التعصب على البحتري كما في مؤلفات القرن الثالث الهجرى التي ادعت سرقاته من أبى تمام ، وبالغت في ذلك ايما مبالغة ١١ أو كان ذلك نتيجة لاضطراب مقاييس السرقات ، والتوائها بعدها عن واقع الشعر ، كما رأينا ذلك عند الأمدي على سبيل المثال .

ومع أننا لا ننكر أن دراسات قدامى النقاد لسرقات البحتري ، ربما كشفت بين الحين والحين عن بعض جوانب من تقليد البحتري الفج ،

أو تأثره العفوي ببعض الأبيات من غير تحقيق قدر يذكر من الأصالة -  
مع ذلك فإن مثل هذه الجوانب إذا لم يمكن تفسيرها على أنها  
غروب من التشابه والاتفاق ، ظهرت تحت وطأة قيود الابداع ، وما يحيط  
به من ظروف الثقافة والبيئة ... فإن لها ما يبررها من واقع طبيعة الشاعر  
وهي طبيعة انسانية تنطوي على الضعف الذي يبعدها عن أبسط  
صور الكمال .

---

## الفصل الثانى

### ( الموازنات الأدبية )

#### تمهيد :

تعتبر الموازنة بين شيئين مظهرا من مظاهر نضج العقل الانسانى وتطوره . وقد كانت الموازنات وما زالت أصلا من أصول البحث العلمى ، يعتمد عليها فى البحث والدراسة ، والتعرف على حقائق الأشياء .<sup>(١)</sup>

وإذا كانت الموازنات على هذا المستوى من الموضوعية بحيث ثبتت جدواها فى ميدان العلم ، فإنها فى ميدان الأدب ، تعد وسيلة من أنجع الوسائل فى تقويم النص الأدبى والتعرف على خصائصه الفنية . على أن الموازنة فى الميدان الأدبى لا تتلح لكل ناقد ، فلا بد لمن أراد أن يكون حكما بين شاعرين ، أو بين عصرين من عصور الأدب ، أو فنيين من فنونه ، أو ظاهرتين من ظواهره . . . أن يكون من أولئك الذين بلغوا فى فهم الأدب درجة قصوى ، وأصبح له فى النقد ملكة فنية تعصم حكمه من الأهواء . بل قد نذهب الى أكثر من ذلك ونقول ما قاله بعض المعاصرين : أن الموازنة القيمة هى " الطريقة التى يثبت بها المرء أنه قد أصبح ناقدًا " .<sup>(٢)</sup>

#### طبيعة الموازنات فى النقد العربى :

شهد نقدنا العربى لوتين من ألوان الموازنات ، اللون الأول : لون بسيط ، وسانج فى أصوله العامة ومقاييسه النقدية . وهذا اللون هو المؤلف الغالب على النقد العربى فى أكثر عصوره . ومن أمثلة هذا اللون من الموازنات ، تلك الموازنة المشهورة التى تنسب الى أم جندب الطائية فى العصر الجاهلى .

(١) انظر : أصول النقد الأدبى ، أحمد الشايب ، ص ٢٨٠  
(٢) انظر : الموازنة بين الشعراء ، د . زكى مبارك ، ص ٦  
(٣) انظر : تاريخ النقد الأدبى ، د . احسان عباس ، ص ١٥٧

وخلاصة هذه الموازنة : أن علقمة بن عبده ( الفحل ) وأمرأ القيس  
تنازعا في الشعر ، حيث ادعى كلاهما أنه أشعر من صاحبه ، ولما رضى بها  
بحكومة أم جندب زوج امرئ القيس ، قالت لهما : قولا شعرا على روى واحد  
وقافية واحدة ، تصفان فيه الخيل ، فأشدها . . . فقالت لامرئ القيس  
: علقمة أشعر منك ، قال : وكيف ذاك ؟ قالت لأنك قلت :

فللسوط الهوب وللساق درة

وللزجر منه وقع أخرج مهذب

فجهدت فرسك بسوطك ، ومريته بساكن . وقال علقمة :

فأدركهن ثانيا من عنانـه

يمركمر الرائح المتحلب

فأدرك طرديته وهو ثان من عنان فرسه ، لم يضره بسوط ، ولا مراه بساق ،  
(١)  
ولا زجره .

وعلى الرغم مما يثار أحيانا من جدل حول هذه الموازنة ، وما يقال فسى  
دقة مقاييسها النقدية ، بحيث أدى ذلك ببعض إلى الشك في نسبتها  
(٢)  
إلى العصر الجاهلي — فأننا نراها موازنة بدائية ، وليست جديدة بأرقى  
من ذلك العصر الضارب في القدم .

وتعليل ذلك هو أن هذه الموازنة ، لا تقم إلا على مناقشة معنى واحد ،  
أو فكرة واحدة ، من غير مراعاة لأوجه التشابه والتباين في سائر ما قال  
الشاعرين ، وما يمكن أن يقوم على ذلك من أحكام نقدية أشمل وأعمق من ذلك  
الحكم . بل إن الحكم النقدي الوحيد في هذه الموازنة ، يمكن أن يشي  
بعقلية الناقد ، ويدل عليها ، فقد انحصر الحكم في المعنى ، وفي الزاوية  
العملية منه ، وفي هذا ما فيه من الدلالة على العقل البدائي الذي تهمة  
المنفعة قبل أن يهيم الفن .

(١) انظر : الشعر والشعراء : ج ١ ص ١٤٥ — ١٤٦

(٢) انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، طه أحمد إبراهيم ، ص ٢١ — ٢٢

وإذا كانت هذه الموازنة تعد أنموذجاً فريداً من موازنات العصر  
الجاهلي ، فإن هذا اللون البسيط من الموازنات لم يطرأ عليه كبير تطور  
فيما بعد .

فعلى الرغم من كثرة الموازنات وتنوعها في العصر الأموي ، بحيث  
" كانت في الأغراض ٠٠٠ وفي قصيدتين اتحدتا في الموضوع والوزن والروي ،  
وفي بيتين قِيلا في غرض واحد ، فذاع أحدهما وسار ، وسكن الآخر وخمّل ،  
وفي نوعين متميزين من القول كالرجز والقصيد ، وفي منزلة الشاعرين وأين  
(١)  
يوضعان " .

على الرغم من ذلك كله فقد ظلت أسس الموازنة ومناهجها وأساليب  
تحليلها ، كما هي في العصر الجاهلي ساذجة بسيطة . وإذا كان لابد  
من تقرير نوع من التطور لحق بفن الموازنات في العصر الأموي ، فأنما  
ذلك يكاد ينحصر في تعدد الصور والأنواع ، وهذا تطور في ( الكم )  
لا في ( الكيف ) .

ونستطيع أن نقول مثل هذا القول ، في غالبية موازنات العصر  
العباسي ، كذلك الموازنات التي أجراها النقاد بين بشار بن برد ومروان  
بن أبي حفصة ، وبين مسلم بن الوليد وأبي العتاهية ٠٠٠ الخ  
فهذه الموازنات وما شاكلها ظلت - شأن الموازنات السابقة - فقيرة فسي  
أسسها ومناهجها . وبالجملّة فإن هذا اللون البسيط من الموازنات هو  
اللون " القائم على المفاضلة بوحى من الطبيعة وحدها دون تعليل  
(٢)  
واضح " .

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، طه أحمد إبراهيم ، ص ٢١ - ٢٢  
(٢) انظر : أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، ص ٢٨١  
(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د . احسان عباس ، ص ١٥٧

أما اللون الثاني ، فهو الموازنة المنهجية القائمة على منهج قويم ،  
وأسس نقدية مستقيمة من التحليل والتعليل . هذا الى جانب الخططة  
الموسعة التي تراعى الألفاظ والمعاني والموضوعات الشعرية .  
وتعتبر موازنة الأمدى مثلاً مشرفاً ، بل وحيداً لهذا اللون المتطور من  
الموازنات ، فهي منهجها الواضح ، وخصائصها الفنية المتميزة غاية ما بلغه  
فن الموازنات الأدبية من تطور ، إذ لم نعرف ناقداً بعد الأمدى حاول  
(١)  
أن يقدم جديداً في هذا المضمار ، أو يفحو نحو الأمدى على الأقل .  
وربما لا نبالغ حينما نقول ان موازنة الأمدى كانت طفرة غريبة في هذا  
الفن النقدي ، بحيث أصبح ما تلاها من موازنات مجرد أوصاف عارضة  
(٢)  
وتكرار لما قال السابقون .

---

(١) سوف يدور قسم كبير من هذا الفصل حول موازنة الأمدى ،  
(٢) انظر: النقد المنهجي عند العرب ، د. محمد مندور ، ص ٣٤٣ .



## البحترى والموازنات

### ١- الموازنة بين أبى تمام والبحتري :

لعل النقد العرمى لم يعرف شاعرين طال حولهما النزاع ، واشتد الخلاف مثل أبى تمام والبحتري ، وربما لم يعرف أيضا شاعرين شغلا حيزا من النقد مثل هذين الشاعرين . فطالما تحدث النقاد عن مذهبي أبى تمام والبحتري وطريقتيهما فى صياغة الشعر . ولطالما تحدثوا كذلك عن ألفاظهما وحظهما من البلاغة ، وعن معانيهما وحظهما من الابداع . . . . . وكان آخر مطالبان النقد العرمى حول هذين الشاعرين ، هو الموازنة الأدبية بينهما .

### ١ - الموازنات البسيطة :

ان قسما كبيرا من موازنات القرن الثالث الهجرى التى أجراها النقاد بين أبى تمام والبحتري - يدخل تحت ذلك اللون البسيط من الموازنات ذلك اللون الذى تحدثنا عنه قبل قليل . وعلى أية حال فانه يغلب على الظن أن كثيرا من موازنات القرن الثالث ، خاصة بين أبى تمام والبحتري ، قد ذهب فيما ذهب من التراث . ذلك أن ما بين أيدينا الآن من هذه الموازنات قليل جدا ، لا يتناسب مع طبيعة الحركة النقدية فى القرن الثالث الهجرى ، ولا يمثل تلك الفئات المتعددة التى شاركت فى نقد الشاعرين .

### موازنة المبرد :

تعد موازنة محمد بن يزيد المبرد من أقدم الموازنات بين أبى تمام والبحتري فقد روى أبو بكر الصولى أن عبد الله بن المعتز قال : " جاءنى محمد بن يزيد المبرد يوما ، فأفضنا فى ذكر أبى تمام ، وسأله عنه وعن البحتري ، فقال : لأبى تمام استخراجات لطيفة ، ومعان طريفة لا يقول مثلها البحتري ، وهو صحيح المخاطر ، حسن الانتزاع . وشعر البحتري أحسن استواء . وأبو تمام

يقول النادر والبارد ، وهو المذهب الذى كان أعجب الى الأصمعى .  
(١)  
وما أشبه أبا تمام الا بغائص يخرج الدر والمخشلة . ثم قال : والله  
ان لأبى تمام والبحترى من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعر الأوائل ما وجد  
(٢)  
فيه مثله .

وفى موازنة المبرد هذه قدر كبير من الدقة والتركيز . وربما يساورنا  
شيء من العجب أن تصدر موازنة كهذه من رجل نحوى كالمبرد . ولكن  
عجبنا سرعان ما يزول اذا علمنا أن المبرد كان من أشهر نحاة القرن الثالث الهجرى  
الذين اتصلوا بالنقد والبلاغة . وفى كتابه ( الكامل ) كثير من المباحث  
النقدية والبلاغية التى تكشف عن ذوق أبى مرهف ، وحسن استمداد  
(٣)  
للبحث فى دقائق فن الشعر .

على أننا قد لا نعلم المبرد حينما نقول عن موازنه هذه ، انها جهد  
الذاكرة وليست جهد المعاناة التى تنم عن اتصال المبرد الحقيقى بشعر  
البحترى وأبى تمام . وفى هذه الموازنة لا نقف على أكثر من تلخيص  
أبرز الخصائص الفنية التى تفتقت عنها قرائح نقاد القرن الثالث الهجرى ،  
وهى تلك الخصائص التى طالما ردها المتخصصون حول الشاعرين .

فاستدار أبى تمام مثلاً على المعانى ، وتعمقه فى طلبها من أوضح  
مزياه الفنية ، ومن أكثر القضايا المطروقة فى شعره . وتفضيل جيد أبى  
تمام على جيد البحترى قضية قديمة هى الأخرى ، بل انها تنسب  
الى البحترى فى قوله عن أبى تمام : " جيده خير من جيدي ، وردىسى"  
(٤)  
خير من رديئه " . وخذ على هذا النحو سائر القضايا البارزة فى هذه

(١) المخشلة : واحد المخش ، وهو خرز أبيض .

(٢) أخبار أبى تمام : ص ٩٦ - ٩٧

(٣) انظر : المبرد ودراسة كتابه ( الكامل ) ، أبو الحسن الخطيب ، ص ٤١٢  
وما بعدها .

(٤) أخبار البحترى : ص ٥٧

الموازنة ، مثل ، استواء شعر البحتري ، وخلط أبي تمام بين الجيد والردى فى شعره .

ومهما يكن الحال فان الجانب الحقيق بالاهجاب فى هذه الموازنة ، هو محاولة المبرد الجادة فى أن يكون مضمنا وموضوعيا فى توزيع عناصر الابداع على الشاعرين ، كما أثرت عن النقاد . وهذا جانب يجب ألا يستهان به خاصة فى القرن الثالث الهجرى ، الذى قلما علت فيه نخبة الانصاف .

#### موازنة عبد الله بن المعتز :

ومن الموازنات البسيطة ما نجده عند عبدالله بن المعتز فى قوله عن أبى تمام والبحتري : " البحتري لا يكاد يخلط لفظه ، وانما ألفاظه كالسلسل حلاوة . فاما أن يشق غبار الطائى فى الحذف بالمعاني والمحاسن فهيمات بمل يخرق فى بحر . على أن للبحتري المعاني الخيزة ، ولكن أكثرها مأخوذ من أبى تمام ، ومسروق من شعره " .<sup>(١)</sup>

وفضلا عن أن ابن المعتز شأنه هنا شأن المبرد من قبل ، من حيث أن كلاما لم يأت بجديد فى الموازنة - فان ابن المعتز يمتاز عن المبرد بالتعصب السافر لأبى تمام ضد البحتري .

فابن المعتز اعترف فى بداية الأمر بقدرة البحتري على صياغة المعانى الخيزة ، الا أنه سرعان ما تنكر لهذه الفضيلة الفنية ، حينما زعم أن أكثر معانى البحتري الخيزة مسروق من أبى تمام . ولا شك أن مثل هذه الاحالة على قضية السرقات ليست أكثر من تبرير حكم نقدى قائم على الزيف !! فمن ياترى هذا الذى يعتقد فى أن أكثرية معانى البحتري الخيزة تفتقر إلى

---

(١) طبقات الشعراء : ص ٢٨٦

الأصالة الشخصية ١٩ لقد بينا حقيقة هذا المغزى النقلى فى فصل  
السرقاٲ . بل ان فصل السرقاٲ كله صفحات ناطقة بأصالة البحتى؁  
يستوى فى ذلك ما أخذه من أبى تمام ؁ وما أخذه عن سائر الشعراء الآخرين .  
وان كانت أصالته فيما أخذه عن أبى تمام ؁ تبدو - فى اعتقادنا - أوضح بكثير  
من أصالته فيما أخذه عن سائر الشعراء .  
والخلاصة أن ابن المعتز فى هذه الموازنة ؁ لم يصنع أكثر من الإبانة  
عن جنسه وميله الى أبى تمام .

---

### موازنت أبي بكر الصولي :

ان أول ما يثير الانتباه في موقف الصولي من أبي تمام والبحترى ، هو كتاباه المشهوران : كتاب ( أخبار أبي تمام ) ، وكتاب ( أخبار البحترى ) . ففي هذين الكتابين قال الصولي كل ما عنده من الطائين كما كشف عن حقيقة رأيه فيهما .

ويغيب الينا أن القاء الضوء على هذين الكتابين ، والتعرف على الظواهر البارزة فيهما ، أمران لازمان لأي باحث يرمى الى قول كلمة موضوعية في حقيقة موقف هذا الناقد من الطائين .

والظاهرة الأولى في كتاب ( أخبار أبي تمام ) ، هي ذلك الثناء المفرط على شاعرية أبي تمام ، وتفضيله اياه تفضيلا مطلقا ، خاصة على من جاء بعده من شعراء . مثل قوله : " هو رأس في الشعر ، مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده ، فلم يبلغه فيه حتى قيل مذهب الطائي ، وكل حاذق بعده ينتسب اليه ، ويقضى أثره " . وعلى نحو قوله أيضا : " ومن تبجر شعر أبي تمام وجد كل محسن بعده لائذا به ، كما أن كل محسن بعد بشار لائذ ببشار " . وعلى حد قوله أيضا : " لو جاز أن يصرف عن أحد من الشعراء سرقة ، لوجب أن يصرف عن أبي تمام ، لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه " .

ففي آراء الصولي هذه ، وما شاكلها ما أضربنا عن ذكره ، ما يكشف عن مدى اقبال الصولي على أبي تمام اقبالا يفوق حد الوصف ، بحيث يمكننا أن نقول ان أبا تمام ملك على الصولي نفسه ، وحجب بصيرته عن كل شاعر آخر .

---

(١) أخبار أبي تمام : ص ٣٧

(٢) أخبار أبي تمام : ص ٧٦

(٣) المصدر نفسه : ص ١٠٠

والى جانب ظاهرة الثناء المفرط على شاعرية أبى تمام ، نرى ظاهرة ثانية تتضح فى هجوم الصولى المصروف على نقاد أبى تمام . فهو مثلاً يقول : " وإذا كان أحدهم ساقطاً خاملاً ، ألف فى أبى تمام كتباً ، واستغوى عليه أقواماً ، ليعرف بخلاف الناس ، وليجرى له حظ فى الزيادة ، ومكسب (١) بالخطأ " . وعلى نحو قوله كذلك : " ولكنه (يعنى أبى تمام) منى بمن لا يعرف جيداً ، ولا يتكرر رديئاً إلا بالادعاء " . الى آخر هذه السمات المرسلة على نقاد أبى تمام التى لاتعنى عند التحقيق ، أكثر من أن تعصب الصولى لأبى تمام يعادل تعصب أولئك النقاد ضد أبى تمام ، وهذا إذا لم يفتق تعصب الصولى تعصب أولئك .

وإذا تجاوزنا ظاهرتى التغنى بشاعرية أبى تمام ، والتعجب المصروف على ناقديه ، التقينا بظاهرة ثالثة ، تتمثل فى محاولة تخريج أخطاء أبى تمام بدسرس ملتوية . فهو يقول مثلاً : " كما أنه قد عاب العلماء على امرئ القيس ومن دونه من الشعراء القدماء والمحدثين ، أشياء كثيرة ، أخطأوا الوصف فيها ، وغير ذلك مما يطول شرحه ، فما سقطت مراتبهم ، فكيف (٢) خسر بذلك أبو تمام وحده لولا شدة التعصب عليه " .

وأقل ما يمكن أن يقال فى كلام الصولى هذا أنه تبرير لأخطاء أبى تمام ، ولكنه تبرير يقوم على مغالطة منطقية ، هى قياس الخطأ على الخطأ .

هذه ملامح بارزة من كتاب ( أخبار أبى تمام ) ونعتقد أن فيها الكفاية من حيث الدلالة على مبلغ تعصب الصولى لشاعره ، ودفاعه عنه بكل وسائل الدفاع الممكنة ، حتى لو كانت تلك الوسائل هى الهجوم

(١) أخبار أبى تمام : ص ٢٨

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٨

(٣) المصدر نفسه : ص ٣٢

السافر على النقاد ، أو الخداع والمخالطة في مناقشة الأخطاء والعيوب .  
والسؤال الآن هو : هل هذه الصورة العامة التي عرفناها عن ( أخبار  
أبى تمام ) هى الصورة نفسها التي يمكن تنطبع في ذهن من يقرأ  
( أخبار البحتري ) ؟

لاشك أن قارئ ( أخبار البحتري ) سوف يصاب بخيبة أمل شديدة ١١

حينما يحاول أن يلصق فيه شيئاً من صنيع الصولى في ( أخبار أبى تمام ) .

وان أول ما يفتقده قارئ ( أخبار البحتري ) هو تلك الروح الدفاعية التي  
تغلب على الصولى ، حينما يتحدث عن أبى تمام ، أو شعره ، أو نقاده . فليس  
فى ( أخبار البحتري ) إذن أدنى مظهر من مظاهر الحماسة الصولية ١٢  
وانما فيه حشد وافر من أخبار البحتري مع الخلفاء ، أومع الكتاب ، أو أخبار  
متفرقة ، ثم ما يتصل بذلك من العبث والمجون .

أما ما يتعلق بشعر البحتري وحقائق النقد حوله ، فهو شئ قليل فى  
هذا الكتاب ، اللهم الا اذا استثنينا تلك الأخبار التي تدين البحتري بتقديم  
أبى تمام عليه ، واستاذيته له ، فمثل هذه الأخبار كثير . ولا غرو فى ذلك  
فقد اجتلبها الصولى من ( أخبار أبى تمام ) ونج بها فى كتاب ( أخبار  
البحتري ) ، لا لكى يكشف جوانب من عبقرية البحتري ، وانما لكى  
يخلص أعاليه الفنية ، ويقدم أبا تمام عليه .

وهذه الأخبار التي تدور حول البحتري وصلته الفنية بأبى تمام ، هى

- 
- (١) انظر : أخبار البحتري : ص ٨٣ وما بعدها .
  - (٢) انظر : المصدر نفسه : ص ١١٢ وما بعدها .
  - (٣) انظر : المصدر نفسه : ص ١٢٠ وما بعدها .
  - (٤) انظر : المصدر نفسه : ص ٥٥ . وانظر أخبار أبى تمام : ص ٥٩ .

التي تسربت فيما بعد الى أبى الفرج الأصفهاني ، فاختدع بها وتصور على

ضوئها مذهب البهتري كما نبيها الى ذلك في مذهب البهتري .<sup>(١)</sup>

ومع أننا نشك في صحة هذه الأخبار مما وضع على لسان البهتري ، وأبان عن تبعيته لأبى تمام ، مع هذا فنحن لانستطيع نفى هذه الأخبار أو نقدها نقدا تاريخيا ، لأن كتب الصولى هي مصدرها الأول ، إذ أخذها مشافهة وسجلها في كتبه . ولكن يكفى أن الرجل كان يسجل كل ما يصل الى أذنيه ، من غير أن يهدي أى لون من ألوان الحذر ، أو الاحتياط تجاه هذه الأخبار .

وعلى ضوء ما تقدم يمكننا أن نقول ان موقف الصولى بين الطائيين لم يكن موقفا منصفيا أو عادلا . فقد استأثر أبو تمام بروح الصولى وبحقله ، استأثر بذوقه ، ودفاعة عنه ، وبهجومه على نقاده .

أما البهتري فلم يكن نصيبه من الصولى الا أخبار اللهو والمجون ، والكشف عن مواطن الضعف الانساني في شخصه لا في فنه . وليت الصولى وقف مع البهتري عند هذا الحد ، ولم يتجاوز ذلك الى العبث بأصاته ، وادائته بالتبعية لأبى تمام .

وإذا كان هذا هو الاطار العام الذى تحرك فيه الصولى بين أبى تمام والبهتري - فما أجدر الموازنات التي أجراها بين الشاعرين ، أن تكون متأثرة بما في نفسه من هوى ، وبما يكره لأبى تمام من تعصب .

لم يفرد الصولى للموازنات فصولا خاصة ، وإنما كان كثيره من نقاد القرن الثالث الهجري ، يعرض لها بعض الأحيان في سياق حديث من الأحاديث . وربما خلط حديثه في الموازنات بحديثه في السرقات .

---

(١) انظر : ص ٥٣ من هذا البحث .



ومن أبرز موازنات الصولى التى وقفنا عليها قوله : " ولا أعرف أحدا بعد أبى تمام أشعر من البحتري ، ولا أغض كلاما ، ولا أحسن ديباجة ، ولا أتم طبعاً ، وهو مستوى الشعر ، حلو الألفاظ ، مقبول الكلام ، يقع على تقديمه الإجماع . وهو مع ذلك يلون بأبى تمام فى معانيه . فإى دليل على فضل أبى تمام ورياسته يكون أقوى من هذا " .<sup>(١)</sup>

وفى اعتقادنا أن هذه الموازنة من أفضل النماذج التى يمكن أن تعكس لنا موقف الصولى الأنف الذكر . فهى تنطوى على التواء منطوقه العقلية ومخالفاته المكشوفة فى تفضيل أبى تمام . فبعد أن عدد الصولى جملة من عناصر إبداع البحتري ، مثل : فضاضة الكلام ، وحسن الديباجة ، وتعام الدليج ، واستواء الشعر الخ - أوحى إلى القارئ من طرف خفى بأن أولئك جملة لا قيمة له ، مادام أن البحتري يلون بأبى تمام فى معانيه . ورغم أنه ليس ثمة علاقة بين ما يمكن أن يتأثر به البحتري من معاني أبى تمام ، وهذه العناصر البحترية الخاصة ، فقد انتهى الصولى إلى تقديم أبى تمام ورياسته . وهكذا تنتهى الموازنة وهى أشبه ما تكون بضرب غريب من البناء المنطقى ، ومقدماته فضائل البحتري ، ونتيجته تفضيل أبى تمام ١١

وربما عرض الصولى للموازنة التطبيقية فى سياق حديثه عن السرقات . فقد وازن بين قول أبى تمام :

يستنزل الأمل البعيد ببشوره

بشرى المخيلة بالرييح المضدق

وكذا السحاب قلما تدعو السى

محروفا الرواد مالم تبسرق

---

(١) أخبار أبى تمام : ص ٧٢ - ٧٣

وبين قول البحتري :

كانت بشاشتك التي ابتعدت

بالبشر ثم اقتبلنا بعده النعم

كالمزنة استويقت أولى مخيلته

ثم استهلكت بفنر تابع الديم

وكان حكم الصولي بين قول أبي تمام ، وقول البحتري هو أن البحتري ، جرى على نسق أبي تمام " . . . فاحتذى معانيه واقتصمها ، فجذبته المعاني وانزلته الى أن حكى لفظه في هذا ، فصار يشبه لفظ أبي تمام ، ولفظ البحتري في أكثر هذه أسهل .<sup>(١)</sup>

وعلى الرغم من أن الذوق الأدبي يقف الى جوار الصولي في حكمه هذا ، فان مثل هذه الموازنة الجزئية ليست أكثر من فرصة انتهزها الصولي ، بعد أن رأى أن في بيتي أبي تمام من البراعة الفنية ما يمكن أن يحقق رغبته في الاعلاء من شأن شاعره المفضل وأن يدين البحتري - في الوقت نفسه - بالتبعية لأبي تمام . ولا نحب أن نضى مع هذا الناقد أكثر مما مضينا ، لأننا لن نجد عنده أكثر من الالتواء ، والمغالطة ، وانتهاز الفرص .

وإذا كانت موازنات الصولي يمكن أن تعد نهاية ذلك اللون البسيط من الموازنات بين أبي تمام والبحتري ، أو ذلك اللون الذي شابه كثير من النظم ، في الحليقة ، أو بناء الأحكام النقدية ، أو مخزاها - فان ذلك كان يعنى أن حلبة النقد العربي كانت تنتظر ناقدًا عملاقًا في ذوقه ، ومكوناته الثقافية ، وسعة تصوره لقضية خطيرة مثل قضية الموازنة بين الطائيين . وكان هذا الناقد المنتظر ، هو الحسن بن بشر الأمصدي

---

(١) أخبار البحتري : ص ٦١ . وأخبار أبي تمام : ص ٧٤

الذى أحسن استغلال البذور ، لكى يفرس شجرة الموازنة فى أرض النقد  
العربى .

#### ب - الموازنة المنهجية ، أو موازنة الأمدى :

كانت شجرة الطائين فى ميدان الشعر العربى ، واختلاف النقاد حول شعرهما  
وأيهما أشعر من الآخر - من أهم البواعث التى حملت الأمدى على  
تأليف كتاب ( الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ) .

وفى هذا الجانب يقول الأمدى : " ووجدتهم فاضلوا بينهما لنزارة  
شعرهما ، وكثرة جيدهما ، وبدائيهما ، ولم يتفقوا على أيهما أشعر ؟ " (١)

على أننا نعتقد أن اتصال الأمدى القديم ببعض القضايا الجزئية فى  
شعر الطائين ، كان هو الآخر باعثا لا يقل أهمية عن الباعث الأول .  
ففى قائمة مؤلفات الأمدى ، وفى كتاب الموازنة ، نجد اشارات إلى  
رسائل خاصة تعالج جوانب من شعر أبى تمام والبحترى . مثل : كتاب  
( الرد على ابن عمار فيما خطا فيه أبى تمام ) . وكتاب ( معانى شعر  
البحترى ) . وان كان هذان الكتابان وغيرهما من كتب الأمدى ، لاتزال فى  
عداد المفقود من تراثه القيم . (٢) (٣) (٤)

#### مشكلة كتاب الموازنة :

أشار ياقوت الحموى الى أن كتاب الموازنة يقع " فى عشرة أجزاء " (٥) . لكنه  
لم يبين لنا هذه الأجزاء ولا ماتشتمل عليه . وقد أدت اشارة ياقوت هذه  
ببعض الباحثين المعاصرين ، الى إعادة النظر فى كتاب الموازنة ، والتعرف

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٤٠

(٣) الفهرست : ص ٢٢١

(٤) انظر قائمة مؤلفات الأمدى فى الفهرست ص ٢٢١ . وفى معجم الأدباء :

ج ٨ ص ٨٥

(٥) معجم الأدباء : ج ٨ ص ٨٧

(١)

على هذه الأجزاء . وكانت النتيجة أن تم التعرف على الأجزاء التالية .

الجزء الأول : وهو الجزء الذي يشتمل على الخصومة بين صاحب  
(٢)

أبى تمام والبحتري ، وسرقك البحتري .

الجزء الثاني : وهو الجزء الذي يشتمل على أغاليط أبى تمام فى المعانى  
(٣)

والألفاظ .

الجزء الثالث : وهو الجزء الذي يشتمل على الرذل من ألفاظ أبى تمام ،  
(٤)

والساقط من معانيه .

الجزء الثامن : وهو الموازنة التفصيلية بين الشاعرين ، وهو أنبر أجزاء  
(٥)

الكتاب .

وإذا كانت هذه الأجزاء قد أصبحت معرفتها شبه مؤكدة ، فإنه يظل

معنا ستة أجزاء ، أى الأجزاء : الرابع ، والخامس ، والسادس ، والسابع .

ونرى الواقعة ما بين الثالث والثامن . وجزءان مفقودان وهما : التاسع والعاشر

وإذا كان الباحثون يكادون يتفقون على أن الجزئين المفقودين ربما كانا : (ما وقع  
(٦)

فى شعر الطائيين من التشبيه ) ، و ( ما وقع فى شعرهما من الأمثال ) .

فإنهم لم يتفقوا على تجزئة مواد الموازنة الواقعة ما بين

---

(١) هؤلاء الباحثون هم : د . محمد مندور فى كتابه ، النقد المنهجي عند العرب ، ص ١٥٦ . و د . محمود الرادوى فى كتابه ، الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام ، ص ١٦٩ . والاستاذ محمد أبو حمزة ، فى كتابه ، النقد حول أبى تمام والبحتري ، ص ٦٣ .

(٢) يبدأ هذا الجزء من ج ١ ص ٣ . وينتهى بانتهاه ص ١٣٣ .

(٣) يبدأ هذا الجزء من ج ١ ص ١٣٧ . وينتهى بانتهاه ص ٢٥٥ .

(٤) يبدأ هذا الجزء من ج ١ ص ٢٥٩ .

(٥) أمكن التعرف على هذا الجزء من عبارة (الجزء الثامن) وهى عبارة جاءت فى نسخة مخطوطة من نسخ الموازنة . انظر النقد المنهجي عند العرب ، ص ١٥٩ . وهذا الجزء يبدأ من ج ١ ص ٤٢٩ . ويشمل باقى المجلد الأول ، والمجلد الثانى بكامله والجزء المخطوط بكامله أيضا .

(٦) انظر : النقد المنهجي ص ١٦١ . وانظر : الحركة النقدية حول أبى تمام ، ص ١٧٢ .

الجزء الثالث ، والثامن . ان نجد لكل باحث تجزئة خاصة خالف بها سابقه ، وان كان كل باحث قد اجتهد فسي أن يجعل مواد تلك الشفرة تقع في أربعة أجزاء .<sup>(١)</sup>

ويبدو أننا لن نشارك في لعبة التجزئة هذه ، فنقترح تجزئة جديدة بدعى استقلال الرأى فى البحث العلمى ١١ فقد كثرت الآراء فى هذه النقطة بالذات ، بحيث أصبحت كل اضافة جديدة اليها عقبة فى سبيل البحث الجاد ، أكثر من كونها محاولة مستقلة للكشف عن الحقيقة .

على أن ثمة سببين يجعلان تجزئة كتاب الموازنة ، أمرا غير ذى أهمية  
الاولا .

الأول : هو أن الامدى نفسه كان يجرى كتابه كيفما اتفق . فأى صلة موضوعية بين أقوال الخصمين ، وسرقات البحتى فى الجزء الأول مثلا ؟ فإذا قيل فى الجواب : لماذا لا يكون أساس التجزئة عند الامدى قائما على أساس الحجم ، أى من حيث عدد الورق ؟ أمكن الاعتراض على ذلك بالجزء الثامن ، فعلى الرغم من أنه جزء واحد ، فقد فاق حجمه نصف الكتاب .

والثانى : أن كتاب الموازنة محكوم بخطة منهجية ، تتعالج قضايا بارزة ، ذات تسلسل منطقى واضح ، لا يشعر القارئ معه بأدنى حاجة للتجزئة .

#### خاتمة الامدى فى كتاب الموازنة :

إذا كان الامدى قد تذبذب فى تجزئة كتاب الموازنة ، فإنه قد أحكم خاتمة هذا الكتاب احكاما بالغا ، وحدد أهدافه من وراء ذلك .

---

(١) انظر تجزئة الدكتور مندور فى النقد المنهجى عند العرب ، ص ١٥٦ ، وما بعدها . وانظر تجزئة الدكتور محمود الرىداوى فى الحركة النقدية حول أبى تمام ، ص ١٢٢ وما بعدها .  
وانظر تجزئة محمد أبى حمده فى النقد حول أبى تمام والبحتري . ص ٦٣ وما بعدها .

يقول : " وأنا ابتدئ بذكر مساوي هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما  
وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام ، واحالاته ، وغلظه ، وساقط شعوره ،  
ومساوي البحترى في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام ، وغير ذلك  
من غلظه في بعض معانيه . ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة  
إذا اتفقتا في الوزن والقافية وأعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ، فإن  
محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتكشف . ثم أذكر ما انفرد به كل  
واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه . وأفرد بابا لما وقع  
في شعريهما من التشبيه وبابا للأمثال أختم بها الرسالة . ثم أتبع ذلك  
بالاختيار المجرد من شعريهما ، وأجعله مؤلفا على حروف المعجم ، ليقرب  
تناوله ويسهل حفظه ، وتقع الاحاطة به ان شاء الله تعالى ."  
(١)

ومن الواضح أن في هذه الخطة التي بين أيدينا ثلاث قضايا نقدية  
أساسية ، هي :

- ١- قضية مساوي الشاعرين
- ٢- قضية محاسن الشاعرين
- ٣- قضية الموازنة بين الشاعرين

على أن الجدير بالتنبيه هو أن الأمدى لم يتفوه بخطته هذه إلا بعد  
أن فرغ من قضية الخصومة بين صاحب أبي تمام ، وصاحب البحترى . ومن  
ثم فانه لم يذكرها فيما ذكر من قضايا في أثناء الخطة ، هذا على الرغم  
من أهمية قضية الخصومة وخطورتها . ولا يعنى ذلك إلا أن الأمدى كان  
لا يرى أن قضية الخصومة تدخل في مجال مجهوده الخاص ، فهي إذن أولى  
بأن تستبعد من حيز القضايا الجديدة التي أزمع على الاضطلاع بها .

ومهما يكن الأمر فقد كانت خطة الأمدي خطة طموحة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . فهي لم تقف عند حدود الموازنة بين الشاعرين فحسب وإنما كانت الطارا عاما يحتوى كل ما يتصل بالشاعرين من قضايا النقد . وإذا كان ما ييمنا هو قضية الموازنة بين الشاعرين على حد ذاتها ، فاننا سوف نتولى تحليل هذا الجانب محاولين بقدر الامكان القاء الضوء على طبيعة الموازنة عند الأمدي من حيث منهجها ، وأسسها النقدية ، وموقف الناقد من الشاعرين .

#### منهج الموازنة التفصيلية بين الشاعرين :

بسط لنا الأمدي منهجه في الموازنة حيث قال ، " وأما أنا فلسست أفصح بتفصيل أحدهما على الآخر . ولكنى أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما اذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة ، وفي ذلك المعنى ؟

ثم أحكم أنت حينئذ ان شئت على جملة ما لكل واحد منهما اذا أحلت  
(١)  
علما بالجيد والردى .

وقبل أن نرقب منهج الأمدي هذا ومدى التزامه به - لابد من التنويه بذلكاء الأمدي في تنصله من الحكم الأخير ، أى الحكم على أى الشاعرين كان أشعر . ففضلا عن ظاهرة الاحراج المألوفة في كل قرار نهائى أخيره ، فان الأمدي ربما كان يرمى من وراء ذلك الى كسر شوكة التصيب ، والى سد باب الخصومة الذى ربما يظل مفتوحا فيما لوقال الأمدي بصريح العبارة ان أحد الشاعرين كان أشعر من الآخر .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٦

هذا عن الأهداف القريبة في موقف الامدى هذا ، وربما كانت هناك أهداف أخرى أبعد مما تتصور ، كأن يكون الامدى على درجة ما من الاحساس بخطورة الكلمة الأخيرة في مجال كمال الأدب ، وأن قيمة الناقد مهما بلغ من العظمة قيمة وقتية ، لا تتجاوز التعبير عن جيله وعن حاجات هذا الجيل .

وإذا جاء دور الحديث عن منهج الامدى ، قلنا ان الرجل لم يلتزم بمنهجه الذى نوه به ، الا وهو الموازنة بين قصيدة وقصيدة اذا اتفقتا فى الوزن والقافية واعراب القافية . والموازنة بين معنى ومعنى - وانما ارتضى فيما بعد منهجا آخر ، عبر عنه - حينما حانت الموازنة - بقوله :-

" وقد انتهيت الآن الى الموازنة بينهما ، وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القلعتين اذا اتفقتا فى الوزن والقافية واعراب القافية ، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعانى التى اليها المقصد ، وهى المرمى والخرى وبالله استعين على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى ، وترك التحامل ، فانه

(١)

جل اسمه حسبى ونعم الوكيل ."

ويتضح من تحليل الامدى هذا ، أن المنهج الأول مع جودته لا يفسى بحق الموازنة ، وربما يرجع ذلك الى أن الرابطة بين قصيدة وقصيدة من حيث الوزن والقافية ، ليست أكثر من رابطة شكلية . أما الرابطة بين معنى ومعنى فهى رابطة موضوعية ، وأقوى خصوصية من الرابطة الأولى .

ولاشك أن فى المنهج الثانى الذى أراغ اليه الامدى صعوبة وعقلا ليسا فى المنهج الأول . وحسبك أن الأخير يحتاج الى ناقد جبار ، يتحمل مسؤولية تفتيت قصائد الشعراء ، وتدخل الوحدات المعنوية فيها ،



وجمع المتشابه منها ، ثم اجراء الموازنة بين كل معنيين متشابهين بعد ذلك .

فعلى سبيل المثال لو أخذنا فكرة ( الشيب ) لرأينا أن الامدى قد حلل هذه الفكرة الرئيسية الى عناصر بسيطة ، هي :-

نم الشيب - كره النساء للشيب - نزول الشيب . قبل حينه -  
البكاء على الشباب والتعزى عنه ، والعزوف عن الصبا - الاعتذار من الشيب -  
مدح الشيب والتعزى عنه - نم الكبر وشكوى الدهر ، وتفسير الحال .  
(١)

واذا كان الامدى قد عالج كل مقاصد الشاعرين على هذا النحو ، فلا يعنى ذلك الا أنه قد سلك منهجا تحليليا بالغ الدقة ، بل ربما يكون أدق منهج فى حدود ما كانت تسمح به ظروف الناقد القديم .

ورغم أن الامدى قد استوفى موازنته على حدود هذا المنهج التحليلي فقد ظلت فكرة المنهج الأول خادرة فى ذهنه خلال سفره الطويل فى الموازنة بين معانى الشاعرين . وفى الوقت الذى حانت فيه الموازنة بين معانى شعر الرثاء ، شعر ناقدنا بتلك المنهج الموازنة ( بين معنى ومعنى ) ، وذلك بسبب عدم اتفاق معانى الشاعرين ، فما كان منه الا أن تذكر منهجه الأول الموازنة ( بين قصيدة وقصيدة ) .

وها هنا يجرب الامدى المنهج الأول ، لا لكى يوازن بين قصائد الطائيين فى فن الرثاء ، وانما ليسجل خلاصة الموازنة فيما لو أجريست على هذا المنهج .

يقول : " لو اعتمدنا أن نعرف أيهما أشعر فى جملة مراثيه حتى ثبتت قصائدهما بأسرها فى هذا الباب ، لم يخلص لأبى تمام الا قصيدتان وهما :  
( كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر )

وقوله :

( ما زالت الأيام تخبر سائلا )

ومقلوعتان تقومان مقام قصيدة وهما :

( اسم بك الداعي وان كان اسما )

وقوله :

( أي القلوب عليكم ليس ينصددع )

فانه برز في هذه القصائد وأحسن وأجاد لفظا ومعنى وسبكاً ،  
حتى كأنها من بحر غير بحر ، ومن معدن سوى معدنه . وكان يظهر  
تقصيره في باقي قصائده وهي أربع عشرة قصيدة ، لأن الجيد منها انما  
هو لمع قليلة . . . . . وكان يظهر فضل البحترى في قصائده وهي ثلاث  
وعشرون قصيدة ، لأن كلها جيد ، لا يكاد يخل من القصيدة شيء البتة . . . . .  
فكنا لو فعلنا ذلك ، نحكم بفضل جملة قصائد البحترى على جملة قصائد  
أبى تمام . ولو طرحنا رديء أبى تمام كله من جميع قصائده ، وتلقطنا  
جيده منها ، وأضفناه الى القصائد الأربع اللواتى قدمت ذكرها ، ووازننا  
بالجميع قصائد البحترى حتى نكون قد وازنا جيداً بجيد كما يختار أصحاب  
أبى تمام ، لأنهم أبداً يقولون : فدعوا رديه وخذوا جيده - كان في ذلك  
ظلم للبحترى قبيح ، وتعسف ظاهر معلوم ، لأن المتخير المنتقى الذي نفسى  
رديه وبقيت هيئته وفاخره لا يقاس جملة على جهته ، لأن النقاوة لها أبداً  
فضلها ، ولكن الموازنة تكون بين جملة وجملة واختيار واختيار\* .  
(١)

لقد كان الأمدى يطمح من وراء هذه العملية الحسابية على طولها  
الى استخلاص نتيجة موضوعية ، لا تلحق الضيم بأحد الشاعرين . فحينما

---

(١) الموازنة المخلوطة : ١٧ (أ) ١٧٤ (ب)

تعذر منهج الموازنة بين معنى ومعنى فى فن الرثاء ، عدل الامدى - كما رأينا - الى المنهج الشكلى ، أو الموازنة بين قصيدة وقصيدة ، لكن أساس الحكم أو معياره ظل كما هو عليه ، أى الموازنة بين معنى ومعنى . وعلى هذا الأساس لم يحكم الامدى للبحترى بالغلبة على أبى تمام ، رغم أن محموله - أى البحتري - من جيد الرثاء ثلاث عشرة قصيدة ، لا يقسم لها من قصائد أبى تمام الا قصيدتان فحسب - وإنما أخذ فى اعتباره فكرة المعانى الجزئية ، فوجد أبى تمام المبعوث فى تضاعيف قصائده الرديئة مع قصيدتيه الجيدتين ، تقابل جملة القصائد الجيدة عند البحتري ، وكانت النتيجة أن تساوى الخصمان فى مقام الحكم .

وإذا كنا لا نزال فى مقام الحديث عن منهج الامدى فى الموازنة ، فإنه يجدر بنا أن ننبه الى أن هناك أمورا منهجية لم يشر اليها الامدى فى حديثه .

من هذه الأمور طريقة عرض معانى الشاعرين ، فقد التزم الامدى فيما بمنهج القصيدة العربية التى تتميز بثلاثة موضوعات : المقدمة ، والخروج ، ثم الموضوع الرئيسى . فهو يعالج المعانى الشعرية فى المقدمة الليلية ، أو ابتداءات القصائد ، ثم اذا كانت هذه المعانى مما يرد فى عرض القصيدة ، عطف عليها مرة أخرى . فلو أخذنا مثلا معنى ( ظلم الزمان واعوجاجه ) لرأيناه يتناول ذلك فى مقدمات القصائد ، ثم " ما قالاه (١) من هذه المعانى فى وسط الكلام " . وهكذا فى سائر المعانى التى يمكن أن ترد فى مقدمات القصائد وفى وسطها .

---

(١) الموازنة : ج ٢ ، ص ٢٣٣  
(٢) المصدر نفسه : ج ٢ ، ص ٢٣٥ .

والى جانب هذا نجد أن الامدى قد رتب معانى الشعريين حسب فنون الشعر ، فبدأ بمعانى فن الغزل ، وما يتصل به من فنون أخرى كفن شعر الطيف والشيب والشباب ، ثم تلا ذلك بمعانى فن الخروج من الغزل الى المدح ، ثم معانى فن المديح ، ثم الرثاء ، والهجاء والوصف أخيرا .

### المنهج النقدي وأساسه فى الموازنة :

أفصح الامدى عن منهجه النقدي فى الموازنة ، ورسم خطته فى قوله : " وما ستراه من محاسنها وبدائعها وعجيب اختراعاتها ، فأنسى أوقع الكلام على جميع ذلك وعلى سائر أقرانها ومعانيها فى الأشعار التى أرتبها فى الأبواب ، وأنسى على الجيد وأفضله ، وعلى الردى وأرذله ، وأذكر من علل الجميع ما ينتهى اليه التلخيص ، وتحيط به العبارة . ويبقى ما لا يمكن إخراجه الى البيان ، ولا إظهاره الى الاحتجاج ، وهو علة (١) ما لا يعرف الا بالدربة ، ودائم التجربة والطلاسة " .

ولعل أفضل ما يمكن أن نقوله فى كلام الامدى هذا ، هو أنه ينطوى على معنى قيم بالعطية النقدية فى أدق معانيها . إذ لم يعد النقد فى نظر الامدى سهاما طائشة يرمى بها فى كل وجه ، وإنما أصبح فنا مكيئا راسخا ، له أصول وقوانين تحفظ مكانته وتبرر التسليم بتأثيره . وإذا كان الامدى قد أدرك أن أى حكم فنى معتبر لا ينهض الا على أساس تحليلي ، فإنه يبدو وجد حريص فى هذا الجانب . ففى اعتقاد الرجل أن هناك مواطن من الجمال الأدبي قد يمتف لها فؤاد الناقد وترتعش لها حواسه الفنية ، ولكن بيانه أعجز من أن يفصح عنها أو أن

يحييل بها . ففي مثل هذه الحالة وما شاكلها ، يرى الأمدي أن على القارئ أو ( المتذوق ) بمعنى أصح ، أن يقنع بالحكم المجرد من التعليل ، لأن هذا الحكم النقدي - غير المعلن - يعتبر حكماً مادراً عن ذواق ، وهو ذلك الناقد الذي تزرع بالخبرة النقدية ، أو بـ ( الدربة ودائم التجربة واول الملاحظة ) على حد عبارته .

أما عن تطبيق الأمدي لمنهجه هذا ، ومدى التزامه به ، فلا شك أنه سبقه بقدر ما تهيأ له من وسائل . فاجتهاد الأمدي في أن يحلل أحكامه النقدية أمر واضح لا يحتاج إلى دليل . وإن كان ذلك لا يتضح بصورة منهجية إلا في المواطن التي ناقش فيها " عيوب أبي تمام " . وهذا يخالف صنيعه في موضوع الموازنة التفصيلية بين الشاعرين ، حيث تسلسل مبدأ ( الالاتيل ) بصورة ملموسة . فقد كثرت الأبيات التي أكد الأمدي إعجابه بها ، وتجاوزها من غير أن يترك وراءه أكثر من لهفة القارئ على معرفة سر ذلك الإعجاب .

(٢)  
ورغم أهمية تعليل الحكم النقدي ، وضروة توفره في أية عملية نقدية ، فلن نهاجم الأمدي في هذه الزاوية ، ليس ذلك لأنه قدم لنا في منهجه النقدي حقيقة وجود أحكام نقدية غير قابلة للتعليل ، وإنما لأننا نقدر صعوبة موقفه من حيث أنه ناقد طمح أخذ نفسه بمهمة نقديه جبارة ، هي عرض ونقد ديوانين من الشعر العربي ، بل من أوسع دواوين الشعر العربي . فمالمالبة الأمدي بتعليل كل حكم نقدي في هذا البحث المتلاطم من الشعر ، هي إذن مطالبة بجهد فوق الطاقة .

(١) الموازنة : ج ١ ص ١٥٧ وما بعدها .

(٢) انظر : الفصل الأول من الباب الأول من بحثنا هذا ، ص

وإذا كنا لا نود أن يؤخذ كلامنا هذا مأخذ الدافع عن الأمدي ومنهجيته العلمية ، فلا بد إذن أن نقول أن منهجية الأمدي لم تقتصر على مسألة تحليل الحكم النقدي ، وتبيين أسبابه ، وإنما اصطنع الرجل وسائل نقدية منهجية مهمة ، أهمها وسيلتان :

الوسيلة الأولى : هي المقارنة : — ونعني بها استفادة الناقد من محفوظه الشعرى في تدعيم ما يراه من أحكام نقدية . ويحد الأمدي في هذا الجانب تسليح وعده ، فقد كانت ذاكرته التي تشبه في سعتها سفراً ضخماً ، يحوى بين دفتيه آلاف الأبيات الشعرية من قديم الشعر ومحدثه — لا تكاد تتوانى عن إرفاده بعشرات الشواهد في كل مناسبة أو معرض قول .

وهي سبيل المثال حينما يقول أبو تمام :

أجدر بجمرة لوعة أطفالها

بالدمع أن تزداد طول وقصود

فإن الأمدي لا يكتفى في انتقاد هذا البيت بقوله : " وهذا خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها ، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ<sup>(١)</sup> الخليل ، ويبرد حرارة الحزن " . وإنما يرجع إلى محفوظه الشعرى فيذكر أن الصواب في هذا المعنى ، هو نحو قول امرئ القيس :

وإن شفاى عبوة مهراقصة

فهل عند رسم دارس من محمول

(٢)

وقول ذي الرمة :

لعل انحدار الدمع يحقب راحة

من الوجد أويشفي نجى البلايل

(٣)

وقول الفرزدق :

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٠٩ (٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٠٩

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٠٩

### فقلت لها ان البكاء لراحة

بسه يشتفى من ظن أن لا تلاقيها

ولا يذهب بن الظن الى أن دور المقارنة عند الأمدي يقف عند حدود تصحيح أخطاء المعاني في الشعر ، أو عند حدود بيان أسلوب من أساليب العرب في قريضها ، وإنما يضيف الى ذلك دور القاعدة الذوقية ، والنموذج المثالي الذي يسند الحكم النقدي الجمالي ويؤيده . فربما استخف الأمدي بقول أحد الطائيين وفضل عليه قول شاعر آخر قديم أو محدث . وربما بلغ به الحال الى الاستخفاف بكل ما قال الطائيان كلاهما في معنى من المعاني . فعلى سبيل المثال ، استخف مرة بما قالاه في وصف ( السفينة ) وفضل عليه قطعة لبشار . واستخف مرة أخرى بما قالاه في الخروج من النسيب الى المديح ، وفضل عليه قطعة لشاعر من المحدثين . وفعل كذلك مرة ثالثة ، حينما فضل قطعة لابراهيم الموصلي على كل ما قال الطائيان في معنى " ما يخلف الطاعنين في الديار من الوحش وغيرها " . وهكذا كانت المقارنة عند الأمدي وسيلة منهجية فعالة ، شعر بضرورتها وأجاد استخدامها والتصرف بها في أكثر من وجه .

والوسيلة الثانية : هي التوثيق العلمي ، ونعني به الرجوع الى المصادر والمراجع ، وما يتعلق بذلك من النص على الآراء ، أو التعريف بمثلها . ففي هذا الجانب يمكن أن يعد الأمدي من أفضل الباحثين القدامى تحرياً ودقة ، ومن أشدهم حرصاً على أمانة البحث العلمي . ومصادر الأمدي ومراجعته كثيرة مبثوثة في تضايع الموازنة . ففضلاً

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٠٩

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٢٩

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٥٢٤ و ٥٣٩

(١)  
عن اعتماده على ديوانسى الطائيين فى أكثر من نسخة ، نجد أنه  
(٢)  
قد استعان بكثير من كتب النقد الأخرى ، مثل : البديع ، وسرقات  
(٣)  
الشعراء ، لابن المعتز . ومثل : سرقات أبى تمام لابن أبى طاهر  
(٤)  
وسرقات البختري من أبى تمام لابى الزبير الكاتب . ومثل : كتاب  
(٥)  
الشعراء ، لدعبل بن على الخزاعى ، وكتاب " الورقة " لابن  
(٦)  
الجراح . وكتاب " دليقات فحول الشعراء " لابن سلام . وكتاب  
(٧)  
" نقد الشعر " لقدامة ابن جعفر .  
(٨)  
(٩)

والى جانب هذه المصادر النقدية ، نجد فى مصادر الأمسدى  
(١٠)  
بعض الكتب الأدبية الشائعة فى عصره ، مثل : كتاب " الكامل "   
(١١)  
للمبرد . وكتاب " الأمل " لثعلب .

ويرجع الأمسدى كثيرا الى الكتب المسافرة ، وان كان رجوعه اليها يختلف  
باختلاف المشكلات التى تعترض سبيله . فقد يرجع مرة الى كتاب  
(١٢)  
" الأنواء " لأبى حنيفة الدينورى فى تحقيق مسألة تتعلق بهذا  
(١٣)  
الكتاب . وقد يرجع مرة الى كتاب " الخيل " لأبى عبيدة بن  
مسألة تتعلق بأسماء الخيل أو نحو ذلك .

ورغم أن الأمسدى قلما يشير الى كتب النحو العربى ، فانه كثيرا  
ما أشار الى النحاة وخلافاتهم ، مثل :  
(١٤)  
سيبويه ، والمبرد ، والكسائى ، وأبى عبيدة . وقبل مثل ذلك  
(١٥)  
فى مجال اللغة ، فرما رجع الى كتاب " النوادر " لابن الاعرابى ،  
(١٦)

- 
- (١) الموازنة : ج ١ ص ٢١٦ (٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨٠ ص ٣٣  
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٧ ص ٢٧٣ ص ٣٠٤٦  
(٤) المصدر نفسه : ج ١ ص ١١٢ ص ١٢٣  
(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٢٤ ص ٢٤٥  
(٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٩ (٧) الموازنة : ج ١ ص ١٣٨ (٨) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤١٣  
(٩) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٩٤ (١٠) المصدر نفسه : ج ١ ص ٥٥٣ (١١) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٨٢  
(١٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٦٣ ص ٤٨٤ (٣) الموازنة المخطوطة : ١٣١ (ب) (١٤) الموازنة  
: ج ١ ص ٢١٥ (٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨٢ (٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٦٣



(١)

والى كتاب " الغريب المصنف " لأبى عبيد .

وتظل معنا فى منهج الامدى النقدى مسأله أخيره ، هى مسأله  
الأسس النقدية التى اعتمدها فى نقده ، وحاسب بمقتضاها الشعراء ،  
فما هى هذه الأسس وما قيمتها ؟

أما هذه الأسس فهى ما يمكن أن يجتمع فى مركب واحد ، هو  
( عمود الشعر ) بأصوله التقليدية المعروفة . فهذا هو الاطار السدى  
تحرك فيه الامدى ولم ينفذ منه . واذ كان قد سبق لنا - فى أول هذا  
البحث - تحقيق معنى ( عمود الشعر ) عند الامدى ، من حيث أنه لايعنى  
عنده أكثر من اتجاه الشعر العربى فى تياره الكبير التقليدى - فلا بد أن نقول  
هنا ان أسس النقد عند الامدى انما هى انعكاس لطبيعة الشعر العربى ،  
وما تنطوى عليه من تقاليد ، وهى بعد رج نقدية تتجلى فى ذوق تقليدى  
راسخ ، وليس فى أصول بلاغية وقوانين جامدة . وهذا فى اعتقادنا هو سر  
ما نجده فى نقد الامدى من حيوية ، رغم احترامه الشديد لكل ما هو  
تقليدى وقديم .

وأما قيمة هذه الأسس فلا شك عندنا فى أنها صالحة كاطار نقدي لمساحة  
واسعة من الشعر العربى ، ولكنها فى الوقت نفسه قاصرة عن استجلاء  
مواطن التجديد ، لاسيما فى شعر المحدثين الذين أخذوا يحفظ وافر من فن  
( البديع ) وفى مقدمة هؤلاء أبوتام . فليس عند الامدى ولا سواء من قدامى  
النقاد ، مكان للشاعر يحاول أن يمس تقاليد الشعر العربى ، أو ينال من  
قيمه . ففى مجال اللغة عرفنا فى أكثر من موضع من هذا البحث ، كيف  
هاجم النقاد على اختلاف نزعاتهم كل محاولة للخروج باللغة عن مستواها

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٤٧  
(٢) انظر : ص من بحثنا هذا .

النثرى . وفى مجال المعانى عرفنا كذلك ، كيف هاجم النقاد كل محاولة للخروج بالمعانى من حيز العقل والواقع . هذا الى غير ذلك من أمور لا يمكن تفصيلها فى مثل هذا الموضع .

وبعد ، فاذا كان الدارسون اليوم تكاد تجتمع كلمتهم على قصور أسس (١) الأمدى ومبادئه النقدية ، فلا شك أننا تتفق معهم ، ولكننا فى الوقت نفسه نوسع نظرنا الى هذا الموضوع ، فلا نضع الأمدى وحده فى دائرة المنو ، وإنما نضع معه النقاد العرب كلهم ، فهم صورة من الأمدى ، وهو صورة منهم ، والجميع يصرون آخر الأمر عن موقف واحد لاخلاف عليه ، اللهم الا فى النزعات الجزئية التى لا تمس الأصول .

وعند هذا الحد لا تصبح المشكلة مشكلة ناقد معين ، من حيث تطوره أو جموده ، وإنما تصبح مشكلة جد معقدة ، لا تتناول الناقد العربى فحسب ، وإنما تتناول الشاعر كذلك ، ثم ما بين الاثنين من تأثير وتأثير أو ( جدلية ) معقدة . وفى مجال الشعر ، فرض الشاعر القديم نفسه على الناقد بحيث أصبحت عملية النقد فيما بعد مجرد استقراء للشعر القديم . وفى مجال النقد فرض الناقد نفسه على الشاعر المحدث ، بحيث لم يفسح له كبير مكان فى التجديد . فما كان من غالبية الشعراء المجددين الا الامعان فى الشكليات ، أو الارتداد بطريقة أو بأخرى الى القديم . وتنتهى هذه المشكلة الى أن الساحة الأدبية القديمة ، كانت تعاني من أزمتين : أزمة ( التجديد ) فى الشعر ، وأزمة ( التوجيه والريادة ) فى النقد .

---

(١) بين كثير من الدارسين المعاصرين حقيقة موقف الأمدى هذا ، وفى مقدمة هؤلاء ، طه احمد ابراهيم ، تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ١٧٨ . والدكتور محمد مندور ، النقد المنهجى ص ١٤٨ . وبين بعض الدارسين موقف الأمدى وانتقده ، ومن هؤلاء محمد ابو حمده ، الأمدى وكتاب الموازنة ، ص ٢٧ . والدكتور محمد زكى الحشاوى ، قضايا النقد الأدبى ، ص ٤١٦ .

الأمدي ومشكلة التعصب :

من أهم المشكلات التي تعترض سبيل دراسة كتاب ( الموازنة ) ،  
تلك المشكلة التي أثارها بعض القدماء ، ونعني بها مشكلة تعصب الأمدي  
للبحترى علي أبي تمام .

وأول حديث مفصل عن هذه التهمة الخطيرة نجده عند ياقوت الحموي  
الذي يقول عن كتاب الأمدي : " وهو كتاب حسن وإن كان قد عيب  
عليه في مواطن منه ، ونسب الي الميل مع البحترى فيما أورده ، والتعصب  
علي أبي تمام فيما ذكره . والناس فيه بعد علي فريقين : فرقة قالت برأيه  
حسب رأيهم في البحترى وغلبة حبهم لشعره ، وطائفة أسرفت التقييح  
لتعصبه ، فانه جد واجتهد في طمس محاسن أبي تمام وتزيين مردول البحترى  
ولعمري ان الأمر كذلك ، وحسبك أنه بلغ في كتابه الي قول أبي تمام :

( أعم بك الداعي وإن كان أسعيا )

وشرع في إقامة البراهين علي تزييف هذا الجور الثمين . فتارة  
يقول : هو مسروق ، وتارة يقول : هو مردول ، ولا يحتاج التعصب الي  
أكثر من ذلك ، الي غير ذلك من تعصباته . ولوأنصف وقال في كل واحد  
بقدر فضائله لكان في محاسن البحترى كفاية عن التعصب بالوضع من  
(١)  
أبي تمام .

ورغم أن حديث ياقوت الحموي هذا يعد صورة جسد موجزة ، لما تركه  
كتاب الموازنة من أثر في نفوس القدامى ، فلا شك أن ما ييمنا منه هو  
موقف الطائفة الثانية التي أشارت بأصابع الاتهام الي الأمدي . علي  
أن الملاحظ هو أن ياقوتا قد أهمل حجج هذه الطائفة ، وفضل أن . .

يستأثر بزعامتها ، وأن ينطق بلسانها .

وإذا كانت حجة ياقوت التي قدمها بين يديه ، لا تتجاوز ادعاءه على  
الأمدي بأنه زيف قول أبي تمام :

( أصم بك الداعي وإن كان أسعيا )

وأنه قال فيه كذا كذا - فلا شك أن العودة إلى كلام الأمدي في  
الموازنة هي أفضل منطلق لوضع هذه الحجة على بساط الفحص والمناقشة .  
إن الأمدي لم يقل في بيت أبي تمام هذا أكثر من قوله : " وقال  
سفيان بن عبد يغوث النصري :

صمت له أذنأي حين نعيته

ووجدت حزنا دائما لم يذهب

أخذه الطائي فقال :

أصم بك الداعي وإن كان أسعيا

(١)

وأصبح معنى الجود بك بلقعا

هذا كل ما قال الأمدي حيال بيت أبي تمام ، وهو قول لا ينطوي على  
أكثر من أن هذا البيت مأخوذ من بيت شاعر آخر . فإين التزييف ،  
والتزويل . . . ما ادعى ياقوت على الأمدي ؟ وهل في حكم ناقد قديم  
على بيت من الشعر بأنه مأخوذ من بيت آخر شيء من العصبية ؟ وأخيرا  
هل يصلح مثل هذا الاتهام الباطل الضعيف أن يكون مخفرا في كتاب  
عظيم مثل كتاب الموازنة ؟

على أننا نعتقد أن الخطورة في اتهام الأمدي بالتعصب لا توجد عند  
ياقوت ولا أضرابه ممن ليس لهم موطىء قدم في نقد الشعر ، وإنما توجد  
عند أنداد الأمدي ، أو من هم في حكم أنداده من كبار الأدباء .

ففى هذا الجانب يمكن أن نقف عند الشريف المرتضى الذى يتضح من كتابه ( طيف الخيال ) أنه كان مولعا بتتبع سقطات الأمدى ، ومناوشته فى أكثر من موضع ، وإن كان لم يجهر بتعصبه على أبى تمام إلا فى موضع واحد .

ففى هذا الموضع يقول المرتضى : " فأما طعن الأمدى على الأبيات الميمية التى لأبى تمام ودعواه أنه لا حلاوة لها ولا طلاوة فمن قبيح العصبية " .<sup>(١)</sup>

والأبيات المعنية بهذا القول هى قول أبى تمام :

استزارته فكرتسى فى المنام

فأتانى فى خفية واكتام

الليالى أحفى بقلبى إذا ما

جرحت النوى من الأيام

يا لها لذة تنزهت الأ ر

واح فيها سرا من الأجسام

مجلس لم يكن لنا فيه عيب

غير أنا فى دعوة الاحلام

وإذا كان تعليق الأمدى على هذه الأبيات هو قوله : " ليس لهذه

(٢)

الأبيات حلاوة ولا عليها طلاوة " ، فإن من الانصاف أن نقول أن الذوق الأدبى

السليم يهذى الى عكس ما كان يرى الأمدى فيها . ولكننا مع هذا لانذهب

الى ما ذهب اليه الشريف المرتضى ، فنحمل نبوء ذوق الأمدى عن

تذوق هذه الأبيات محمل العصبية على أبى تمام .

---

(١) طيف الخيال : ص ١٩

(٢) الموازنة : ج ٢ ص ١٦٩

وفي تحقيق هذه المسألة المهمة ، لابد أن نقول أن ذوق الأمدي الذي غذى بعيون الشعر العربي ، وما يخلب على هذا الشعر من سحر الكلمة ، وبلاغة العبارة ، وسطحية الفكرة الشعرية - لم يعد في إمكانه أن يتسع لما يمكن أن يكون جديدا في الشعر كقطعة أبي تمام تلك . ومعنى هذا أن في أبيات أبي تمام قيما فنية كانت جديدة ، وغير مألوفة لذوق الأمدي . وفي مقدمة هذه القيم ( التحليل الشعري ) للفكرة الشعرية ، والتركيز على ( التشخيص ) . فالتحليل مائل في تحليل زيارة طيف الشيال في البيت الأول تحليلا يكاد يكون علميا . كما هو كذلك في البيت الثالث من حيث أن سر اللذة هو انفصال الروح عن الجسد . وأما التركيز على التشخيص فهو أوضح ما يكون في سائر أبيات القطعة . فالليالي ، والنوى ، والأرواح ، كل أولئك عناصر فنية مشخصة ، تنأى بالشعر عن التلقائية المألوفة في غالب الشعر العربي .

ومما كان موقف الأمدي من أبيات أبي تمام ، فلا شك أنه كان صادقاً مع نفسه ، ومخلصاً لمبدئه في نقد الشعر ، فهو لم يحكم إلا بما أملاه عليه ذوقه الأدبي . ولو حكم بغير ذلك لما استحق منا الاصفة الناقدة المزيف ، ولكانت نظره الى الشعر نظرة جامدة مجردة من السواء والحياة .

وإذا تجاوزنا موقف الشريف الرضي من الأمدي ، لا يمكن أن نجد عند القدماء إلا مواقف قد تدل على كراهية للأمدي ، أكثر مما تدل عليه من محاولة لفهم موقفه النقدي .

من ذلك مثلاً ما ادعاه ابن المستوفى ( القرن السابع الهجري ) الذي يقول : " أظن الأمدي في تعصبه على أبي تمام كان يضع في شعره أبياتاً (١)

مفسودة ليردها عليه " . وشمل هذه التهمة القبيحة . . . نوى أنها لاتليق

---

(١) ديوان أبي تمام شرح التبريزي : ج ١ ص ٣٤٦ ( حاشية ) .

برجل استطاع أن يؤلف كتاب الموازنة . ان عظمة الأمى وعبقريته  
المعلقة ترتفع به كثيرا عن مثل هذه الصفات ! هذا فضلا عن أن تهمة  
ابن المستوفى لم تقم الا على الظن وان بعض الظن اثم .

والخلاصة أن الأمى سلك الى الموازنة منهجا قويا ، مدعما بالوسائل  
العلمية الجادة ، وأنه قاضى الشاعرين على أسس النقد المبررى التى كانت  
سائدة فى عصره . وإذا كان بعض القدماء قد فهم من بعض نقد الأمى  
أنه كان ينصر التعصب على أبى تمام ، فان ذلك خطأ من الرأى . . . فقد  
كان الأمى ناقدًا نزيها منصفا ، وان كانت أسسه النقدية قاصرة عن مجارة -  
المجددين من الشعراء وفى مقدمتهم أبوتام ، ولاشك أن ثمة فرقا كبيرا بين  
التعصب الذى يدفعه هوى النفس ، ويمليه الحقد البغيض ، وقصور  
معرفة الناقد أو جهله بحقيقة أو جملة حقائق . فالأول هو الذى يلام  
فيه الناقد ، أما الثانى فتكفى فيه المناقشة والتصحيح .

---

٢- الموازنة بين البحترى والمتنبى :

على الرغم من شهرة أبى الطيب المتنبى فى تاريخ الشعر العربى ، وعلى الرغم من كثرة الدراسات القديمة التى اهتمت به ، وهالجت الكثير من جوانب شاعريته - فان موضوع موازنته بأبى تمام أو البحترى على نحو ما رأينا عند الامدى شىء لا وجود له فى تاريخ النقد العربى .

وانا كانت هذه الحقيقة قد تعنى فى صورة من صورها أن فن الموازنات قد آل فى العصور المتأخرة الى الضعف والجمود ، فانها لاتعنى بالتأكيد أن هذا الفن النقدي قد اندثر نهائيا . ففى القرن السابع الهجرى يمكن أن نجد عند ابن الأثير اهتماما جادا بالموازنة ، خاصة بين كبار الشعراء ، كموازنته بين أبى تمام والمتنبى ، وموازنته بين البحترى والمتنبى أيضا ، وموازنته بين البحترى والشريف الرضى .

على أن الملاحظ على ابن الأثير هو أنه قد قنع فى اجراء بعض موازنته تلك بالوقوف عند حدود الأساليب القديمة فى الموازنة ، كأن يعرض بعضا من الخصائص الفنية التى امتاز بها أبو تمام ، ثم ما يقابل ذلك من خصائص فنية عند البحترى ، أو عند المتنبى . وربما عرض خصائص الشعراء الثلاثة (١) فى مقام الموازنة بينهم جميعا .

وانا كان هذا اللون من الموازنات لا يبعد كثيرا عن موازنات القرن الثالث الهجرى الساذجة ، فليس معنى ذلك أن ابن الأثير كان خلوا من كل أمالة فى هذا الفن ، وأنه لم يمنع أكثر من إعادة القول فيما فرغ منه السابقون . ذلك أن عنده لونا آخر من الموازنة ، يقوم على مواجهة نصين من الشعر يتناولان موضوعا واحدا ، ثم المفاضلة بينهما . فهذا الجانب هو الجانب

(١) انظر : المثل السائر : ج ٣ ص ٢٧٤



الجديد عند ابن الأثير ، أو على الأقل هو الجانب الذى يمكن أن يكشف عن أصالته ، ومحاولاته الجادة فى بحث فن الموازنة . على أننا نرى أن واجب البحث العلمى يفرض علينا ألا نواجه موازنات هذا الناقد قبل أن نلم بمنهجه فى فن الموازنات ، ومقاييسه النقدية ، لاسيما إذا كانت مثل هذه الأمور سوف تترك أثرها الواضح فى تطبيقه العلمى .

### منهج ابن الأثير فى الموازنة ومقاييسه النقدية :

يقول ابن الأثير فى بسط منهجه :

" أما المفاضلة بين الشعراء فان الاختلاف فيها كثير . وكل يذهب الى ما يدعوه اليه نظره ، والأكثر يرى الأفاضلة الا بين المعانى المتفقة ، ويقولون كيف يمكن المفاضلة بين المعانى المختلفة !! ويضربون لذلك أمثلة ، وأنا أشير الى بعض أقوالهم بمثال أورده وهو أنه اذا جئ بقول امرئ القيس :

كان قلوب الطير رطبا وباسا

لدى وكرها الحناب والحشف البالى

وقول النابغة :

ولست بمستبق أخا لا تلصقه

على شعث ، أى الرجال المذهب ؟

قالوا هذان البيتان لا يمكن المفاضلة بينهما ، لأنهما اشتملا على معنيين

(١)

مختلفين فهذا حسن فى بابه ، ( وهذا حسن فى بابه ) . وأما أن يقال

هذا أفضل من هذا فلا ، لأن التفاضل انما يظهر بالاشتراك فى صفة

واحدة . وهذا المذهب عندى فاسد ، لأنه يؤدي الى ترك المفاضلة

بين الجيد والردى من الكلام اذا اختلف المعنى فيها حتى اذا انسد هذا

---

(١) ما بين المعقوفتين زيادة يقتضيها السياق .

الباب تعدى الى كلام الله تعالى ، فلا يقال اذن : انه افضل من غيره ،  
لأنه لا اتفاق بينهما في المعنى .

والمذهب الصحيح الذى يثبت على محك النظر أن المفاضلة تقسم  
بين الكلامين ، سواء أكانا متفقين ، أو مختلفين . أما إذا كانا متفقين فكان  
المفاضلة بينهما ظاهرة مكشوفة كقول بشار :  
من راقب الناس لم يظفر بحاجته

وفاز بالطيبات الفاظ اللـحـج

وكقول سلم الخاسر :

من راقب الناس مات غصبا

وفاز باللذة الجسمـور

فالحكم بين هذين البيتين وأمثالهما من المعانى المتفقة ، إنما يتقح  
في اللفظ خاصة . . . . . وأما المعانى المختلفة فان الخطب في المفاضلة  
بينها كبير ، ونسب غامضة دقيقة العاك ، لأن النظر يقع فيها من  
جهة اللفظ والمعنى ، وذلك بخلاف المعانى المتفقة فان النظر فيها يقع  
من جهة اللفظ وحده ، وإذا كان الأمر كذلك احتيج فيه الى تحقيق  
النظر من الجزئين معا ، ومداره على علم البيان الذى هو الفصاحة والبلاغة ،  
فان وجد ميل الى أحد الكلامين حكم له بالفضيلة .<sup>(١)</sup>

وأول ما يمكن أن يلاحظ على كلام ابن الأثير هذا ، هو أنه كان  
يعارض مبدأ الالتزام بالمنهج التقليدى في الموازنة ، أي الموازنة بين  
المعنيين المتفقين ، على نحو ما كانت موازنة الأمدى مثلا . ورأيه الخاص  
— كما اتضح — هو أن الموازنة يمكن أن تتمح بين مطلق المعنيين  
سواء أكانا متفقين أو كانا مختلفين . وفي اعتقادنا أن رأى ابن الأثير هذا

(١) الاستدراك : ص ٥٧ - ٦٠

صحيح لا غبار عليه ، وان كنا نرى أن الموازنة بين المعنيين المتفقين سوف تكون أدق وأقرب الى الانصاف ، وذلك بسبب ما بينهما من وحدة .

والى جانب هذا يمكن أن نلاحظ أيضا ادعاء ابن الأثير بأن المفاضلة بين المعنيين المختلفين أكثر غموضا ، وأدق مسلكا . ولا شك أنه لم يوفق فى هذا الملحظ مثلما وفق فى الأول . ويرجع السبب فى ذلك الى خللا الفصل بين اللفظ والمعنى . بل ان هذا الخطأ هو الذى أدى بابن الأثير الى الادعاء بصعوبة الموازنة بين المعنيين المختلفين ، فقد كان يعتقد أننا فى حالة اتفاق المعنيين لاستخدم ال مقاييس اللفظ فقط . أما فى حالة اختلاف المعنيين فيلزمنا مقياس آخر للمعنى ، وبطبيعة الحال من يقوم بعملين ليس كمن يقوم بعمل واحد فحسب !!

ليس هذا وجه الصعوبة فى المفاضلة بين المعنيين المختلفين فى نظره فحسب ، بل ان هناك وجهها آخر أشد غموضا فيما يبدو ، هو أن مقياس اللفظ بمقياس موضوعى ، أو هو أقرب الى الموضوعية ، فى حين أن مقياس المعنى لا يتصف بذلك . فالناقد الحاذق هو من يستطيع أن يقيس المعنى ويحدد قيمته !!

ومن الطبيعى بعد ذلك أن ينمكس هذا الأثر السيئ لخطأ ابن الأثير فى الفصل بين اللفظ والمعنى على تطبيقه الحاصل فى الموازنة ، خاصة اذا كان بين البيتين اختلاف ، أو ما يشبه الاختلاف فى المعنى . ولعل أقرب الأمثلة اليانا الآن ما نراه فى موازنته بين بيت امرئ القيس ، وبيت النابغة اللذين مرا بنا آنفا .

فقد كان حكم ابن الأثير بينهما هو قوله :

" معدلة المحكم تقضى أن بيت النابغة أفضل ، لأنها اذا نظرنا الى لفظيها

ومعنييهما وجدناهما من جهة اللفظ سواء... وأما من جهة المعنى فإنا  
بيت النابغة أفضل ، وذلك لأنه تضمن حكمه تعرب عن تجربة الاخوان ، فيتأدب  
بها الغر الجاهل ، ويتنبه لها القطن الأريب ، والناس أحوج الى معرفته  
من معرفة التشبيه الذي يتضمنه بيت امرئ القيس ، وغاية ما فيه أنه رأى صورة  
ضحكها في المماثلة بينها وبين صورة أخرى ، وليس سوى ذلك ، وبيت النابغة  
(١)  
حكمته مؤدبة تستخرج بالفكر الدقيق .

هكذا اذن يترك مبدأ الفصل بين اللفظ والمعنى أثره المشين على مفاضلة  
ابن الاثير هذه . بحيث أدى به الأمر الى تقويم بيت امرئ القيس هذا  
التقويم الساذج ، أو قل بحيث أدى به الأمر الى ازالة الفواصل بين  
الشعر الناتج الابداعي الخالص ، والنثر الناتج الفكري الصرف . ومن الطبيعي  
والحالة هذه الا تطالعنا هذه المفاضلة باكثر من الجمود النظري ففى  
التعامل مع الشعر الذى يبدو أن أظهر مميزاتة هو الاخفاق فى ادراك الخيال  
الشعري ودوره فى خلق الصور الفنية .

وعلى أية حال لم ينته منهج ابن الاثير الى هذا الحد فحسب ،  
وانما نجد له رأيا جديدا فى الموازنة ، هو ما عبر عنه بقوله : -

" وهاهنا مفاضلة غير هذه ، وهى أن ننظر الى قصيدتين لشاعرين ،  
ونختار جيد هذه وجيد هذه ، فما كان جيده أكثر بالنسبة الى رديئه  
حكم له بالفضيلة . أو أن ننظر فى ديوان هذا وديوان هذا ويجرى  
الأمر على ما تقدم فى قصيديهما ، ومثال ذلك أن يكون لأحدهما خمسة آلاف بيت  
منها أربعة آلاف جيدة ، وديوان الآخر ستة آلاف منها أربعة آلاف جيده  
(٢)  
فالفضيلة المحكم بها فى هذا المقام لصاحب الخمسة دون الستة .

(١) الاستدراك : ص ٦٠

(٢) المصدر نفسه : ص ٦٠

وإذا كان منهج ابن الأثير الأول قد انطوى على خطأ الفصل بين اللفظ والمعنى ، وما اتصل بذلك من جمود وحرفية ، فإن في منهج ابن الأثير هذا وجها جديدا هو ( النزعة الاحصائية ) ، وهي لا تقل سوءا عن نزعة الفصل بين اللفظ والمعنى .

على أن ناقدنا هذا ربما استشعر شيئا من فساد مبدأ الإحصاء هذا ، فعاوده الرشيد قائلا : " أن هذه المفاضلة مجازية لأن الأقوال لا تكال بالقفزان ، وتحشى بها الفرائر ، قرب بيت واحد يعدل مائة بيت " .<sup>(١)</sup>  
ونكاد ننتهي إلى أن منهج ابن الأثير في الموازنة منهج جامد لا يكاد ينبض بحياة . بل ما ألصقه بالمنطق والحساب ، وما أبعده عن الفسـن والدوق . ولكن ياترى هل في الامكان معرفة السبب الذي آل بمنهج ابن الأثير إلى هذا الجمود ؟ لقد تطوع بعض الباحثين فرد ذلك إلى محاولة الرجل الظهور بمظهر من يعرف المنطق والحساب ، والأخذ بحظ من الثقافة الأجنبية رغم عدم اطلاعه عليها .<sup>(٢)</sup>

ويغلب على الظن أن هذا التعليل بعيد عن الصواب ، ففضلا عن أن ابن الأثير لم يطلع على ثقافة أجنبية كما أكد الباحث ، فإنه كان يحتاج إلى بضاعة بالغة كل ما هو أجنبي ، أو غريب على الأدب العربي .<sup>(٣)</sup>

وفي اعتقادنا أن التعليل السليم لجمود منهج ابن الأثير لابد أن ينظر فيه من جهة تفكير الرجل أولا ، وما يخلب عليه من ثنائية اتضحت معنا في فصله عناد بين اللفظ والمعنى ، ثم من جهة حرفة ابن الأثير العلمية أن صح هذا التعبير ، فالمعروف عنه أنه كان كاتباً محترفاً . ويبدو أن من لوازم

(١) الاستدراك : ص ٦١

(٢) انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، احسان عباس ، ص ٦٠٠

(٣) انظر : ضياء الدين ابن الأثير وجهوده في النقد ، د . محمد زغللول سلام ، ص ٢٥٠ .

الكتابة في عصره أن يتدرب الكاتب تدريباً مكثفاً على (حل الأبيات الشعرية) ، وابن الأثير نفسه يبسط لنا في كتابه (المثل السائر) منهجاً تعليمياً فسي كيفية حل أبيات الشعر واستخراج مكوناتها الفكرية . بل أنه يعد رائداً في هذا الباب ، لاسيما أنه مؤلف كتاب (حل المنظوم ووشى المرقوم) ، وهو تطبيق عملي لهذا المبدأ . فعلى ضوء هذه النزعة النثرية الغربية يمكننا أن نجد كل ما يبرر ولع ابن الأثير بتتبع الأبيات الشعرية وإحصائها عدداً ، واستشعار قيمها النثرية الفكرية على حساب قيمها الأصلية ، ونعني بها القيم الفنية والجمالية .

#### الموازنة التطبيقية بين قصيدة البحترى وقصيدة المتنبي :

تدخل الموازنة بين قصيدة البحترى في وصف الأسد ، وقصيدة المتنبي تحت ذلك الفرع من السرقات الذي سماه ابن الأثير ( اتحاد الطريق ) (اختلاف المقصد) . أي يكفى في إقامة الموازنة بين قصيدتين أن تدورا حول موضوع واحد ، ثم لا يمنع بعد ذلك أن تختلف المعاني الجزئية في كل قصيدة عنها في الأخرى ، حسب تناول كل شاعر للموضوع .  
(٣)  
فما جاء به ابن الأثير للبحترى في وصف الأسد قوله :

وما تنقم الحساد إلا أماناً

لديك وعزماً أريحاً مذهباً

---

(١) انظر : ضياء الدين ابن الأثير وجهوده في النقد الأدبي ، ص ٧١  
(٢) انظر : فصل السرقات ص :  
(٣) المثل السائر : ج ٣ ص ٣٨٥ . والقصيدة في ديوان البحترى  
ج ١ ص ١٩٦ .

وقد جربوا بالأمس منك عزيمة

فضلت بها السيف الحسام المجربا

غداة لقيت الليث والليث مخدر

يحدد نابا للقاء ومخليا

(١)

إذا شاء غادي عانة أو غدا على

عقائل سرب أو تقنى ربربا

شهدت لقد أنصفته حين تنبرى

له مملتا عضبا من البيض مقضبا

فلم أر ضغامين أصدق منكبا

عراكا إذا الهياكة النكس كذببا

(٢)

هزبرمشى يخشى هزبرا وأغلب

من القم يخشى باسل الوجه أغلبا

(٣)

أدل بشغب ثم عالته عولمة

راك لها أمضى جناحا وأشغببا

فاحجم لما لم يجد فيك مطمعا

وأقدم لما لم يجد عك مهربا

فلم يخفه أن كره نكوك مقبلا

ولم ينجبه أن حاد عك منكبا

حملت عليه السيف لا عزك اثنى

ولا يدل ارتدت ولا حسده نببا

---

(١) العانة : جماعة عمر الوحش . والربوب : جماعة بقر الوحش .

(٢) الهزبر : الأسد . الأغلب : القصير الرقبة .

(٣) أدل : اجتراً . الشغب : الجلبة .

(١)

وما جاء لأبى الطيب فى قصيدته قوله :

أمعفر الليث الهزير بسوطه

لمن ادخرت الصام المصقولا

ورد اذا ورد البحيرة شاربا

ورد الفرات زئيره والنيسلا

متخضب بدم الفوارس لابس

فى غيله من لبدتيه غيلا

ما قولت عيناه الا طنتا

تحت الدجى نار الفريش حلولا

فى وحدة الرهبان الا أنه

لا يعرف التحريم والتعليلا

يلا الثرى مرتفقا من تيهه

(٢)

فكانه أس يجس عليهلا

(٣)

ويرد غفرته الى يافوخه

حتى تصير لرأسه أليلا

قصرت مخافته الخطا فكانما

ركب الكى جواده مشكولا

لقى فريسته وزمجر دونها

وقربت قريبا خاله تطفيللا

فتشابه الخلقان فى اقدامه

وتخالفا فى ذلك الماكسولا

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٣٨٥ - ٣٨٦ . وانظر : شج ديوان المتنبي

المنسوب للعكبرى : ج ٣ ص ٢٣٢

(٢) الأسى : الطيب .

(٣) الحفرة : لبدة الأسد . اليافخ : الرأس .



أسد يرى عضويه فيك كليهما

(١)

متنا أزل وساعدا مفتولا

ما يزال يجمع نفسه في زوره

حتى حسبت العرض منه الطولا

وكانما غرته عين فادنسى

لا يبصر الخطب الجليل جليلا

أنف الكريم من الدنية تارك

في عينه العدد الكثير قليلا

(٢)

والحار مضار، وليس بخائف

من حذفه من خاف مما قيل

خذلته قوته وقد كافحتسه

فاستنصر التسليم والتجديلا

(٣)

سمع ابن عمته به وبخالسه

فمضى يهرول منك أمر مهولا

وأمر ما فر منه فـرار

وكتله ألا يصوت قتيلا

تلف الذي اتخذ الجراءة خلة

وعظ الذي اتخذ الفراق خليلا

---

(١) الأزل : الأملس القليل اللحم \*

(٢) مضار : محرق ومؤلم \*

(٣) ابن عمته : أسد آخر \*

وكان حكم ابن الأثير بين الشاعرين في هاتين القطعتين : " هو أن محاسن أبي الطيب أكثر عددا ، وأسند مقصدا . ألا ترى أن البحترى قد قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة المدح في تشبيهه بالأسد مرة وتفضيله عليه أخرى ، ولم يأت بشيء سوى ذلك . وأما أبو الطيب فانه أتى بذلك في بيت واحد وهو قوله :

أمعفر الليث المزهر بسوطه

لمن ادخرت الصام المصقولا

ثم انه تفنن في ذكر الأسد ، فوصف صورته وهيئته ، ووصف أحواله في انفراده في جنسه ، وفي هيئة مشيه واختياله ، ووصف خلق بخله مع شجاعته ، وشبهه به المدح في الشجاعة ، وفضل له عليه بالسخاء . ثم انه عطف بعد ذلك على ذكر الأنفة والحمية التي بعثت الأسد على قتل نفسه بلقاء المدح . وأخرج ذلك في أحسن مخرج ، وأبرزه في أشرف معننى . وإذا تأمل العارف بهذه الصناعة أبيات الرجلين عرف ببديهة النظر ما أشرت اليه .

والبحترى وإن كان أفضل من المتننى في صوغ الألفاظ وطلاوة السبك ، فالمتننى أفضل منه في الخوص على المعاني ، ومما يدل على ذلك أنه لم يعرض لما ذكره بشر في أبياته الرائية ، لعلمه أن بشر قد ملك رقاب تلك المعاني واستحوذ عليها ، ولم يترك لغيره شيئا يقوله فيها ، ولفظانة أبي الطيب لم يقع فيما وقع فيه البحترى من الانسحاب على ذيل بشر ، لأنه قصر عنه تفسيراً كثيراً ، ولما كان الأمر كذلك عدل أبو الطيب عن سلوك هذه الطريق ، وسلك غيرها فجاء فيما أورده مبرزاً .<sup>(١)</sup>

هذه موازنة ابن الأثير بين البحترى وأبي الطيب في وصف الأسد .

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٨٧ ، ٢٨٨ .

وبادىء ذي بدء فان هذه الموازنة تصور اجتهاد ابن الاثير الجاد فى هذا اللون التطبيقي من الموازنات ، فضلا عن أن هذه الموازنة تكاد تكون فريدة بين موازنات النقد العربى ، من حيث أنها تقوم على مواجهة نصين كاملين من الشعر - فضلا عن ذلك جاءت فى مسلكها العام أقرب ما تكون الى المنهجية النقدية ، لا سيما أن أحكامها الفنية لم تظهر الا فى سياق من التحليلات ، والاشارات التحليلية الى مضامين النصين .

واذا كانت هذه قراءة أولى ، فان قراءة ثانية يمكنها أن تكشف لنا عيوب هذه الموازنة ، ومواطن القصور فيها ، ولا نود أن تتوسع فى هذا الجانب ، وانما يكفى أن نقف أمام جانبين هامين فقط : -

الجانب الأول : ويتضح فى انعكاس منهج ابن الاثير على هذه الموازنة ، وجمود مقاييسه النقدية فيها . وأول ما يمكن ملاحظته فى هذا الجانب هو مبدأ ثنائية اللفظ والمعنى الذى أثر تأثيرا واضحا على الحكم النهائي فيها ، وهو تقدم البحثى فى الألفاظ ، وتقدم المتن فى المعانى . نفسى اعتقادنا أن مثل هذا الحكم لا قيمة له ، خاصة فى الموازنة التطبيقية التى يقف فيها الناقد أمام نصين أدبيين ، أو تجربتين شعريتين تتفاعل خلالهما كسل وسائل الأداء الشعرى بحيث يصح من المستحيل تقويم أسلوب البحثى بعيدا عن معانيه ، أو تقويم معانى المتن بعيدا عن أسلوبه .

وما يتصل بأثر منهج ابن الاثير فى هذه الموازنة ، نزع ( الاحصاء ) التى أشرنا اليها من قبل عند الحديث عن منهجه . فقد لازمت هذه النزع ناقدنا فى موازنته هذه ، بل أنها الأساس الذى قدم عليه المتن . ذلك أن معانيه كما كان يرى ابن الاثير ( أكثر عددا ) ، فقد وصف صورة الأسد ، وهيئته ، ووصف أحواله فى انفراده فى جنسه ووصف مشيه واختياله ، ووصف بخله .... الخ .

وإذا كنا نوافق ابن الأثير في أن المتنبي قدم لنا سلسلة طويلة من الصور عن الأسد في أحواله المختلفة ، فإننا نرى أن كل ذلك لم يكن ذا أهمية لولا تجويد المتنبي الفنى لرسم هذه الصور ، وإبداعه فى تلوينها ، بحيث جاءت كل صورة فريدة فى مضمونها ، وفى دقتها وحيويتها . وهذا عن الجانب الأول فى موازنة ابن الأثير .

أما الجانب الثانى : فإنه يتصل بالناحية العلمية الوثائقية فى الموازنة ، وفى هذا مسألتان على قدر كبير من الأهمية ، وكلتاها تتعلق بقصيدة البحتري :

والمسألة الأولى : هى ادعاء ابن الأثير أن البحتري ( قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة الممدوح . . . ولم يأت بشيء سوى ذلك ) .  
لقد تسرع ابن الأثير فى هذا الحكم ، ولم يحقق هذه المسألة تحقيق الناقد الأمين . ذلك أن فى قصيدة البحتري هذه خمسة أبيات ، أخلصها البحتري لوصف الأسد وهى قوله :  
(١)  
يحصنه من نهر ( نيزك ) محقل

منيع سامى غايه وتأشيبا

يرود مخارا بالظواهر مكشيبا

ويحتل روضا بالأباطح معشيبا

يلعب فيه أقحوانا مفضضا

(٢)

يبض وحوذانا على الماء مذهبا

إذا شاء غادى غائبة أوغدا على

عقائل سرب أو تقنص ريسا

---

(١) ديوان البحتري : ج ١ ص ١٩٩  
(٢) الأقحوان والحوذان : نوعان من الزهر .

يجر الى أشباله كل شارق

(١)

عبيطاً مدمى أورميلاً مخضباً

ولكن ابن الأثير لم يذكر هذه الأبيات فيما ذكر من قطعة البحتري ، اللهم الا البيت الرابع من هذه القطعة ، وهو مع ذلك خاسي بوصف الأسد كيف يهمل ابن الأثير مثل هذه الأبيات ، ثم يطعن في قصيدة البحتري ، ويدعي أنها كانت قاصرة على وصف المدح فقط ١٢ لن يكون الجواب على أسوأ الظن ، بل نقول ربما اعتمد الناقد على ذاكرته فقط ، فسقطت تلك الأبيات من حساب الذاكرة . ولكن مع ذلك يظل اعتماد الناقد على ذاكرته مخمزا في منهجه العلمي ، لاسيما اذا أدى به الى مثل هذا المزلق . وقبل أن ننهي هذه المسألة نقول ان أبيات البحتري المهمة في وصف الأسد لا تتناول أبيات المتنبي ، ولو كان الأمر كذلك ، لأمكننا أن نقول ان ابن الأثير كان يضر شيئا من التعصب على أبي عبادة البحتري .

أما المسألة الثانية : فانها تتعلق باتهام ابن الأثير للبحتري بأنه انسحب على ذيل (بشر) ١١ وهو يعنى بهذا أن البحتري اقتضى أثر شاعر متقدم وتأثر به في وصف الأسد ، بل ان ابن الأثير فصل هذا الاتهام في موضع آخر ، حيث قال :

" أما البحتري فانه ألم بطرف ما ذكره بشر بن عوانة في أبياته الرائية التي أولها :

أفاطم لو شهدت ببطن خبت

وقد لاقى الهزير أخاك بشرا

وهذه الأبيات من النمط العالي الذي لم يأت بمثله ، وكل الشعراء لم تسم

---

(١) العبيط : الذبيحة تدج من غير علة : الرميل : الطلح بالدم .

قرائعهم الى استخراج معنى ليس بذكور فيها ، ولولا خوف الاطالة لأوردتها  
بجملتها .....<sup>(١)</sup> والحقيقة أن تاريخ الشعر العربي لم يعرف شاعرا  
باسم بشر بن عوانه ، وليس هذا الشاعر الا من الشخوص الخيالية  
التي جاد بها خيال بديع الزمان الهمداني مؤلف المقامات المعروف .

ففي مقامات البديع مقامة أدبية تعرف بالمقامة ( البشرية ) ، وهي  
قصة ( بطولية غرامية ) ، تصور مثالية النبل العربي الذي كان  
يجمع بين الحب والبطولة . وقد دارت حوادث هذه القصة حول  
شخصي بشر هذا الذي سماه البديع بشر بن عوانه العبدى ، ووصفه  
بأنه من صعاليك العرب . وقد أورد البديع في هذه المقامة كثيرا من الشعر  
موزعا على شخوص القصة ، فكان من نصيب بشر بطل القصة هذه القصيدة  
الرائية التي نوه بها ابن الأثير بعد أن ذكر مطلعها . وهي تقع في أربعة  
وعشرين بيتا ، كلها في وصف الأسد ومنازلته والتغلب عليه .<sup>(٢)</sup>

والقصيدة - فيما يغلب على الظن - من نظم البديع الهمداني ، فهي  
أبعد ما تكون عن الانتساب الى شاعر متقدم ، فضلا عن أن تكون لشاعر  
أعرابي صعلوك . بل أن روح بديع الزمان الدرامية واضحة في هذه  
القصيدة وضوحا بيانا ، فهي عبارة عن ( حدث ) يتسلسل في احكام قصصية ،  
وليس في خطوات شعرية . هذا بجانب النزعة ( الحوارية ) التي يمكن  
ملاحظتها في تكرار بعض عبارات الحديث العادى ، مثل تكرار عبارة ( قلت له )  
أكثر من مرة .

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٨٤

(٢) انظر : مقامات بديع الزمان الهمداني : ص ٢٥٠

(٣) راجع الخصائص الفنية للشعراء الصعاليك في كتاب الدكتور يوسف خليف  
( الشعراء الصعاليك ) ص ٢٥٩ وما بعده .

أما أسلوب القصيدة فليس فيه أى مظهر من مظاهر فطرية اللغة العربية ،  
كذلك الألفاظ الخشنة ، والصور الواقعية الغريبة التى كانت كثيرة الشيوع فى  
شعر الأعراب الصعاليك . (١) وكل ما هنالك اذن هو أسلوب رخو ولغة تشوية ،  
أقرب ما تكون الى لغة الحديث العادى منها الى لغة الشعر .

وإذا صح أن البديع هو ناظم هذه القصيدة ، فانه من الراجح  
أنه لم يباشر نظمها الا بعد أن استلهم أكثر ما قيل من قبل فى  
وصف الأسد ، وعلى رأس ذلك كله قصيدة البحتري . ولعل هذا هو  
ما أوقع ابن الأثير فى الخلط حينما قال فيما صرنا ( وكل الشعراء لسم  
تسم قرائحهم الى استخراج معنى ليس بذكر فيها ) ، فالقصيدة اذن من  
موقعها الزمنى المتأخر ( أواخر القرن الرابع الهجرى ) عبارة عن تلخيص  
لكثير من معاني فحول الشعراء المتقدمين فى وصف الأسد .

وعلى سبيل المثال خذ قول البحتري :

هزبرمشى يبغي هزبرا وأغلب

من القوم يغشى باسل الوجه أغلبا

وخذ هذا البيت المنسوب الى بشر :

اذن لرأيت ليثا زار ليثا

هزبرا أغلبا لاقى هزبرا

فمثل هذا البيت استيحاء لبيت البحتري ، ولكن من غير أصالة  
تذكر . ثم تأمل بعد الفرق بين لغتى البيتين ، اللغة الشعرية البلاغية  
فى بيت البحتري ، خاصة فى عبارة ( يغشى باسل الوجه ) ، واللغة  
النثرية العادية فى البيت المنسوب الى "بشر" ، خاصة فى استخدام

---

(١) انظر : الشعراء الصعاليك ، د . يوسف خليل ، ص ٣١٢ وما بعدها .

فعلی ( زار ) و ( لاقى ) .

وبعد ، لعل فيما سقناه من أدلة ما يكفى فى أن نرجح أن هذه القصيدة منحولة ، نحلها البديع لشاعر لا وجود له فى الواقع . وأنها على هذا الأساس قيلت بعد البحتري بفترة طويلة ، بل استوحى ناظمها بعض معاني قصيدة البحتري . وفى هذا ما يدفع اتهام ابن الأثير الموجه للبحتري ، ويحفظ له كامل أصالته فى قصيدة وصف الأسد .

### ٣- الموازنة بين البحتري والشريف الرضى :

مثلاً وزن ابن الأثير بين قصيدة البحتري والمتنبي فى وصف الأسد ، وازن كذلك بين قصيدة للبحتري ، وقصيدة للشريف الرضى فى وصف الذئب .

والحقيقة أنه لا جديد عند ابن الأثير فى هذه الموازنة ، لا فى أحكامها ولا فى مقاييسها ، فهى تكاد تكون صورة من سابقتها . وخلاصة رأى ناقدنا هنا قوله : " أما البحتري فانه أشعر فى وصف حاله مع الذئب ، وأما الشريف فانه أشعر فى وصف الذئب نفسه " .

وإذا سألنا لماذا كان الشريف أشعر فى وصف الذئب ؟ كان الجواب حاضراً ، وهو أن الشريف الرضى كان " ... أبلغ فى وصفه حتى لم يخادر شيئاً الا ذكره ، ألا ترى أنه وصف جوعه ، وانفراده بالبلقع من الأرض (٢) ... ووصف قلته نومه ... ثم انه وصف ادراكه ، وحسه ، وتيقظه ... " .

وهذا المقياس هو المقياس نفسه الذى تقدم على أساسه المتنبي فيما سبق وهو مقياس ( الاحياء ) الذى طالما اصطحبه ابن الأثير .

(١) الاستدراك : ص ٧٣  
(٢) المصدر نفسه : ص ٧٣



وإذا كنا قد انتقدنا هذا المقياس في منهج ابن الأثير ، من حيث أنه مقياس جامد ، يصرف نظر الناقد عن تحليل النص ، والتماس مواطن الجمال الأدبي فيه - فلا شك أنه في هذه الموازنة بالذات يثير مشكلة جديدة ، هي ازدواجية موضوع الموازنة .

فإذا كان البحتري أشعر في وصف حاله مع الذئب ، فليس معنى ذلك إلا أنه قد انصرف إلى الفخر بنفسه في الاجترار على الذئب ، أكثر من انصرافه إلى وصف الذئب نفسه ، على خلاف الشريف الرضي الذي انصرف إلى وصف الذئب فحسب ، فكان فيه أشعر من البحتري .

وعلى هذا الأساس ينفلت موضوع الموازنة فتكون أمام شاعرين لم يطرقا موضوعا واحدا ، ولم يتجها وجهة واحدة ، فبينما كان البحتري يفخر بشجاعته ، كان الشريف الرضي يصف . ومن الطبيعي أن تنتمي الموازنة نهاية مزدوجة ، هي أن كلا الشاعرين كان شاعرا ممتازا في موضوعه .

وعلى غير عادة ابن الأثير في الموازنات ، فإن في هذه الموازنة قليلا من المواقف التحليلية لبعض أبيات الشريف الرضي ، مثل موقفه أمام قوله :  
يرواح بين الناظرين إذا التقت

على النهم أطباق العيون الهواجع

فقد علق ابن الأثير على هذا البيت قائلا : " إلا أن قول الشريف : (يراج

(١)

بين الناظرين ) تعبير حلو وبيان حسن " . ومثل موقفه عند قوله أيضا :

إذا فأت شئ سمعه دل أنفه

وان فأت عينيه رأى بالمسامع

فقد وصف هذا البيت بقوله : أنه " وصف بليغ لم ير مثله لغير

(٢)

الشريف " .

(١) الاستدراك : ص ٧٣

(٢) المصدر نفسه : ص ٧٣

ومثل هذه المواقف التحليلية - وهى نادرة عنده - هى التى كان ينهى عليه أن يلح عليها ، ويتخذها سبيلا الى الموازنة ، فهى أجدى عليه من مقياس ( الاحصاء ) ، وكيل الأدب بالقفزان كما عبر فى بعض المواضع .

ومهما يكن الأمر فان خلاصة الرأى فى موازنات ابن الأثير أنها موازنات تطبيقية محدودة ، كان الغرض من رائها هو الكشف عن مدى شاعرية شاعرين فى موضوع بعينه ، وأى الشاعرين كان أشعر فى ذلك الموضوع . ورغم قرب هذا المطلب وسهولة مثاله ، ورغم وعى الناقد بعملية النقد الأدبى ، واحتياطه فى تحليل الأحكام - فقد اخفقت موازناته فى تحقيق غايتها ، ولم تنجح ذلك النجاح المرجو ، وما ذلك الا بسبب المقاييس النقدية ، وما انطوت عليه من ازدواجية وجمود .

وخلاصة هذا الفصل - عامة - هى أن البحثى كان محورا من أهم محاور الموازنة فى النقد العربى ، فقد وازن النقاد بينه وبين أبى تمام ، وبينه وبين المتنبى ، وبينه وبين الشريف الرضى ، وربما كانت هناك موازنات أخرى لم تصل إلينا .

أما طبيعة هذه الموازنات التى تناولت البحثى وأقرائه من الشعراء ، فقد رأينا كيف بدأت بسيطة ساذجة ، ثم اشتدت وقويت فبلغت غايتها على يد الأمدى . غير أن فن الموازنات لم يلبث أن حاق به الموت فترة طويلة من الزمن ، مثلما حاق بخيره من فنون النقد والأدب . وكساد هذا الفن النقدى العظيم أن يندثر نهائيا من تاريخ النقد العربى لولا محاولات ابن الأثير فى بعثه من جديد ، وهى وإن كانت محاولات ناقصة فشيئ فأنها ليست أكثر من بحث وهودة .

وأما قيمة هذه الموازنات فى الكشف عن أمالة البحثى ، وتقوم شاعريته ،

فلا نعتقد أنها قد حققت في جميع صورها ما كانت تصبو اليه .  
ويرجع السبب في ذلك الى صعوبة موضوع الموازنة ، وشدة احتياجه  
الى مكونات نقدية عالية ، تتجاوز ضيق النطاق ، والجزئية ، والتعصب ، -  
واختلال المقاييس ، وغير ذلك من مظاهر الضعف . وبعبارة موجزة ، ان الموازنة  
عمل الناقد العظيم الذي يلخص مستوى أمته الحضارى . وفي اعتقادنا أن غالب  
النقاد العرب الذين تصدوا لفن الموازنة لم يصلوا الى ذلك المستوى من  
حسن الاستعداد في بحث مثل هذا الموضوع . حتى الأمدى المثل  
المشرف في هذا الباب ، كان في بعض جوانبه محملة لبذور الفساد  
في الفكر النقدي عند العرب .

واذا كانت هذه نتيجة سلبية ، فانما يخفف من غلوائها أننا لاننظر  
الى الموازنة دائما من حيث هي أسس سليمة ، وأحكام مستقيمة ، وانما  
ننظر اليها أيضا من حيث هي عمل نقدي طموح ، وموقف فكري متناسق  
ومن هذه الزاوية تظل موازنة الأمدى قمة سامقة في تاريخ النقد العربى  
حتى ولو لم تترك آثارا ايجابية فيما يتعلق بتقويم شعر الطائيين .

---

### خاتمة وتناجج

حاولت في الصفحات السابقة أن أقدم دراسة ضافية متأنية من النقد العربي القديم الذي تناول شعر البحترى من جميع زواياه النظرية والتطبيقية .

ففى الفصل الأول من الباب الأول ، حاولت أن أعالج فكرة الطبع والصنعة فى الشعر العربى بوجه عام من حيث نشأتها وتطورها وأثرها فى النقد العربى . وإذا كنت قد حرصت فى هذا الفصل على تأكيد فكرة قدم مذهب الطبع فى الشعر العربى ، وأنه سابق لمذهب الصنعة ، فقد كنت أيضا حريصا على تأكيد أصالة مذهب الصنعة ، وخلوه من أية مؤثرات أجنبية ، وأنه - حتى فى أقصى تطوراته - ليس أكثر من رجعة الى التركيز على بذور الصنعة فى بعض الشعر القديم ، وإن كانت هذه الرجعة مدفوعة أساسا بضرب من الاحساس بالتطور ، أو الرغبة فى التجديد .

وفى الفصل الثانى من الباب الأول ، عالجت موضوع الطبع والصنعة فى شعر البعثرى ، وذلك من خلال تصورات قدامى النقاد . وقد تمتعت فى هذا الفصل من رصد ثلاثة اتجاهات نقدية كانت تتنازع مذهب البحترى . الاتجاه الأول : وهو ذلك الذى كان يرى أن شعر البحترى ليس الا امتدادا للشعر القديم . والاتجاه الثانى : وهو نقيض الأول ، إذ كان يرى أن شعر البحترى لا يعدو أن يكون امتدادا لشعر أبى تمام ، وتمثيلا لطريقته فى نظم الشعر . والاتجاه الثالث : وهو اتجاه معتدل ، إذ كان يرى أن شعر البعثرى مزيج من الطبع والصنعة ، وأن صنعة البعثرى أيضا ليست من صنعة أبى تمام فى شىء ، وإنما هى لون آخر استفاه شاعرنا من فن الكتاب . وقد ناقشت هذه الاتجاهات الثلاثة ، وكشفت عن مافى الاتجاهين الأولين من التصلب والانحراف عن الموضوعية . وانتهيت الى تقرير الاتجاه الثالث ، ورأيت أنه هو ما ينبغى الأخذ به ، لما فيه من المرونة ،

والاقتراب من الحقائق الفنية الماثلة في شعر البحترى . وقد اعتبرت الكشف عن مصادر صنعة البحترى في هذا الفصل من الحقائق الجديدة التي لم أسبق إليها .

وفي الفصل الأول من الباب الثاني تناولت آراء النقاد في أسلوب البحترى من جميع الزوايا ، اللغوية ، والنحوية ، والبلاغية . وقد ناقشت نقاد البحترى في هذه الجوانب مناقشات عدة مؤيدة بالأدلة العقلية والنقلية . وكانت كل مناقشة من تلك المناقشات — غالباً — ما تسفر عن جلاء موقف ، أو تصحيح وهم ، أو تعديل وجهة نظر . وتناولت في هذا الفصل كذلك موضوع ( أثر الطبع والصنعة في أسلوب البحترى ) . وقد حاولت في هذا العنوان أن أرصد الخصائص الفنية لأسلوب الشاعر ، مما كان يذكره النقاد مفرقاً هنا وهناك ، وأن أعقد الصلات بين تلك الخصائص وطبع البحترى وصنعة . وقد اضطلعت في هذا الجانب بتفسير تلك الخصائص وتحليلها مع التمثيل لها من واقع شعر البحترى .

وفي الفصل الثاني من هذا الباب ، تناولت آراء النقاد في معاني شعر البحترى ، خاصة تحت مقياسي الابداع ، والصواب والخطأ . وقد ناقشت تحت مقياس الابداع آراء النقاد في ابداع البحترى في وصف الطبيعة ، ووصف طيف الخيال . وناقشت تحت مقياس الصواب والخطأ دعوى اخطاء البحترى في المعاني ، سواء اكان ذلك من حيث علاقة معانيه بالمخة ، أو علاقتها بالتقسيم ، والمبالغة . ورغم خداجة قضايا هذا الفصل ، وصحوبة الخوض فيها ، فقد تمكنت من الكشف عن كثير من الأخطاء التي تورط فيها قدامى النقاد ازاء موقفهم من معاني الشعر . من تلك الأخطاء ما يرجع مثلاً الى سوء فهمهم لمعنى الابداع في الشعر كاحتكام غالبية النقاد في فن الوصف الى مقاييس الواقع الخارجي ، وإهمالهم وجدان الشاعر ودوره في الابداع ، وما نتج عن ذلك من ضالة تقويم قصيدة البحترى فسي

وصف الريح ، وكشدهم وصلابة مقاييسهم في الابداع الشعري ، مما أدى ببعضهم الى الحكم برفض ابداع البحترى في وصف الخيل والتقليل من أهميته . هذا الى جانب الكشف عن بعض وجهات النظر ومحاولة تعديلها ، كمسألة ابداع البحترى في وصف طيف الخيال ومبالغة القدماء فيها .

ومن تلك الأخطاء ما يرجع الى قضية المصواب والخطأ في معاني الشعر: كجهل عامة قدامى النقاد بمستويات اللغة بين النثر والشعر ، وتأثير ذلك في فساد أحكام بعضهم على معاني شعر البحترى . وكجهل بعضهم بالقيم الصوتية ودورها الفني في الشعر ، وأثر ذلك في نظرة بعضهم الى تقسيمات شاعرنا .

وفي الفصل الثالث تناولت آراء النقاد في بناء قصيدة البحترى ، وذلك من الناحيتين الموضوعية والموسيقية . ففي الناحية الأولى ناقشت آراءهم فسي استدلالات الشاعر وتخلصاته وخواتمه . وفي الناحية الثانية ناقشت أبرز ملاحظاتهم على عروضه ، وقوافيه ، والظواهر الموسيقية في شعره . ورغم ضيق نطاق هذا الفصل اذا ما قيس بغيره من فصول هذا البحث ، فقد حاولت أن أثبت خطأ بعض الأفكار الشائعة عن بناء قصيدة البحترى . وعلى وجه التحديد فكرة أن البحترى لا يجيد التخلص من النسيب الى المديح . لقد أثبت خطأ هذا الرأي من خلال إبراز وجهة نظر كانت مخمورة ، وأعني بها وجهة نظر الأمدى ، وهو أدق ناقد فحصر هذه الزاوية من شعر البحترى . كما حاولت في هذا الفصل توسيع وجهة نظر القيرواني في تحليل كثرة الزخاف وشيوعه في شعر شاعرنا ، خاصة بعد أن رأيت أنها وجهة نظر فذة وذات مردود ايجابي في تقويم شعر الرجل وتوسيع دائرة تذوقه .

وفي الفصل الأول من الباب الثالث تناولت قضية سرقات البحترى . وقد بدأت ببعض قضية سرقات البحترى من أي تمام خاصة . ثم تناولت بعد ذلك

سرقاته من سائر الشعراء . وقد تناولت في القضية الأولى جهود نقاد القرن الثالث بما في ذلك بعض الكتب التي ألفت في سرقات البحترى من أبى تمام ، ثم جهد الأمدى الذي يحتبر آخر من اهتم بهذه القضية . وتناولت في القضية الثانية جهود ثلاثة من أهم نقاد البحترى في هذا الجانب .

وهؤلاء هم الأمدى ، وأبو هلال العسكري ، وابن الأثير الجزرى . وإذا كنت قد وقفت في هذا الفصل على كثير من المظاهر الإيجابية والآراء السديدة فمضى قضية سرقات البحترى من أبى تمام أوفى قضية سرقاته من سائر الشعراء ، فإن المؤسف أن أكثر ما قيل في هذه القضية كان مشوبا بنزهات التعصب وفساد المقاييس النقدية . ومع أننى قد صرفت أكثر جهدى الى الكشف عن تلك المظاهر ، ونقد تلك المقاييس ، فقد تمدنت من خلال ذلك من استيفاض أمالة البحترى ، وظهور شخصيته الإبداعية في غالب ما أخذه أو تأثر به .

وفي الفصل الثانى من الباب الثالث ، وهو آخر فصول الرسالة ، تناولت قضية الموازنات الأدبية بين البحترى وغيره من كبار الشعراء . وكان الموضوع الرئيسى فى هذا الفصل هو الموازنة بين أبى تمام والبحترى . وقد بدأت بموازنات نقاد القرن الثالث الهجرى بين الشاعرين . وانتهيت الى أن تلك الموازنات كانت بسيطة فى كل مقوماتها المنهجية والتحليلية . وقد أطلت الوقوف بعد ذلك عند ذلك العمل النقدى الشامخ ، وأعنى به موازنة الأمدى . فتحدثت من بواعثها ، ومنهجها ، وأسسها النقدية ، وما يمكن أن يؤخذ عليها . وأخيرا وقفت أمام الموازنة بين البحترى والمتنى ، والموازنة بين البحترى والشريف الرضى ، وهما الموزنتان اللتان أجراهما ابن الأثير فى القرن السابع الهجرى .

وتد بدأت ببعض منهج هذا الناقد فى الموازنة بوجه عام ، وكشفت عن طبيعة مقاييسه النقدية ، وما فيها من اختلال وجمود . ثم تناولت بعد ذلك تينسلك الموزنتين عرضا وتحليلا ونقدا ، مبينا كيف أن مقاييس ابن الأثير النظرية قد أثرت فى موقفه من النصوص الشعرية ، فطبعتهما بطابع الجمود والحرفية .

ثبت المصادر والمراجع

أ - مصادر ومراجع باللغة العربية :

- ١- الابانة عن سرقات المتنبي : للعميدى ، تحقيق ابراهيم الدسوقي البساطى ،  
دار المعارف بمصر ١٩٦١م .
- ٢- أبو بكر الصولى ناقدًا : صبحى ناصر حسين ، دار الجاحظ بخداد ١٩٧٥م .
- ٣- أبو تمام الطائى : نجيب البهيتى ، دار الفكر ، مكتبة الخانجى ١٩٧٠م .
- ٤- أبو القاسم الاسدى وكتاب الموازنة : محمد أبو حمده دار العربية للطباعة  
والنشر بيروت ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م
- ٥- أثر القرآن فى تطور النقد الأدبى : الدكتور محمد زغلول سلام ، دار المعارف  
بمصر ( الطبعة الثالثة ) .
- ٦- أخبار أئمة تمام : لأبى بكر الصولى ، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده  
عزام ، ونظير الاسلام الهندى ، المكتب التجارى بيروت .
- ٧- أخبار البعثرى : لأبى بكر الصولى ، تحقيق الدكتور صالح الأشره ، دار الفكر  
دمشق ١٩٦٤م .
- ٨- الأدب وفنونه : الدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر ( الطبعة الثانية ) القاهرة
- ٩- الأدب وفنونه : الدكتور عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربى القاهرة ١٩٧٦م .
- ١٠- أساس البلاغة : للزمخشري ، دار الكتب القاهرة ١٩٧٢م .
- ١١- الاستدراك فى الرد على رسالة ابن الدهان : ضياء الدين ابن الأثير ، تحقيق  
حفنى شرف ، مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٥٨م .
- ١٢- أسرار البلاغة : للإمام عبد القاهر الجرجاني ، شرح وتحليق محمد عبد المنعم  
خفاجى ، مكتبة القاهرة ١٣٩٢هـ ١٩٧٢م .
- ١٣- الأسس الجمالية فى النقد العربى : الدكتور عز الدين اسماعيل دار الفكر العربى  
القاهرة ١٩٦٨م .



- ١٤- الأسس الفنية للنقد الأدبي : عبدالحميد يونس ، دار المحرفة القاهرة  
١٩٥٨ م .
- ١٥- الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة : الدكتور مصطفى سوفي ، دار  
المعارف بمصر ١٩٥٩ م .
- ١٦- أسس النقد الأدبي عند العرب : الدكتور أحمد أحمد بدوي ، مكتبة النهضة  
مصر القاهرة ١٩٦٠ م .
- ١٧- الأسلوب : أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ( الطبعة السادسة )  
١٩٦٦ م .
- ١٨- أصول النقد الأدبي : أحمد الشايب مكتبة النهضة المصرية ( الطبعة  
الثامنة ) القاهرة ١٩٧٣ م .
- ١٩- اعجاز القرآن : لأبي بكر الباقلاني ، تحقيق سيد أحمد صقر ، دارالمعارف  
بمصر ( الطبعة الثالثة )
- ٢٠- أعلام الكلام : لابن شرف القيرواني ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٤٤ هـ - ١٩٢٦ م
- ٢١- الأغاني : لأبي الفرج الأصفهاني ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق الأصلية  
( دار صعب بيروت )
- ٢٢- الأقصى القريب في علم البيان ، للتنوخي ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٢٧ هـ
- ٢٣- أمالي المرتضى : للشريف المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار  
احياء الكتب ( عيسى الحلبي وشركاه ) القاهرة ١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م .
- ٢٤- أوعام شعراء العرب في المعاني : أحمد تيمور باشا دار الكتاب العربي مصر  
١٣٦٩ هـ - ١٩٥٠ م .
- ٢٥- الباقلاني وكتابه اعجاز القرآن : الدكتور عبد الرؤوف مخلوف ، دار مكتبة الحياة  
بيروت ١٩٧٣ م
- ٢٦- البرهان في وجوه البيان : ابن وهب الكاتب ، تحقيق الدكتور أحمد م. الملوب ،  
الدكتورة خديجة الحديثي . ( الطبعة الأولى - بغداد - ١٣٨٧ - ١٩٦٧ )

٢٧- بلاغة أرسلو بين العرب واليونان : الدكتور ابراهيم سلاه مكتبة الانجلو  
القاهرة ١٩٥٢م .

٢٨- البيان والتبيين : للجاحظ ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة  
الخانجي القاهرة ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٨ م .

٢٩- تاج العروس : للزبيدي ، المطبعة الخيرية ، مصر ١٣٠٦ هـ .

٣٠- تاج اللغة وصحاح العربية : للجوهري ، تحقيق أحمد عبدالغفور عطاس ،  
دار الكتاب العربي القاهرة ١٩٥٦ م .

٣١- تاريخ آداب اللغة العربية : جرجس زيدان . دار الهلال القاهرة .

٣٢- تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان ، ترجمة عبدالحليم النجار (الطبعة  
الرابعة) دار المعارف بمصر .

٣٣- تاريخ الأدب العربي : ر . بلاشير ، ترجمة الدكتور ابراهيم كيلاني ، منشورات  
وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٣ م .

٣٤- تاريخ النقد الأدبي عند العرب : طه أحمد ابراهيم . دار الحكمة بيروت .

٣٥- تاريخ النقد الأدبي عند العرب : الدكتور احسان عباس ، دار الأمانة -  
مؤسسة الرساله بيروت ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م .

٣٦- تلوار الأساليب النثرية : أنيس المقدسي ( الطبعة الخامسة ) دار العلم  
للملايين بيروت .

٣٧- تمذيب اللغة : للأزهري ، نشر دار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة  
١٩٦٤ م .

٣٨- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : الدكتور بدوي طبانة ، مكتبة الانجلو  
القاهرة ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠ م .

٣٩- ثلاث رسائل في اعجاز القرآن : للرواني والخطابي وعبد القاهر ، تحقيق محمد  
خلف الله ومحمد زغلول سلام دار المعارف بمصر ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٨ م .

٤٠- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب : للثعالبي ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم  
دار النهضة مصر ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٥ م .

- ٤١- الجمهورية : لابن دريس ، طبعة مصورة ، مؤسسة الحلبي ، القاهرة .
- ٤٢- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام : الدكتور محمود الريـداوى ، دارالفكر بيروت .
- ٤٣- حلية المحاضرة : للحاتمي ( مخطوط ) كلية الآداب جامعة القاهرة .
- ٤٤- الحيوان : للجاحظ ، تحقيق محمد عبدالسلام هارون مكتبة مصطفى الحلبي ( الطبعة الثانية ) مصر .
- ٤٥- دوائر المعارف الاسلامية . الترجمة العربية .
- ٤٦- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده : الدكتور محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر القاهرة .
- ٤٧- دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات ، عالم الكتب القاهرة ١٩٦٧م .
- ٤٨- دلائل الاعجاز : للامام عبد القاهر الجرجاني تعليق وشيخ محمد عبد المنعم خفاجي مكتبة القاهرة ١٩٦٩م - ١٣٨٩هـ .
- ٤٩- دلالة الألفاظ : الدكتور ابراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٢م .
- ٥٠- ديباجات البحتری : لابي الصالحی ( درويش الطالوي ) مخطوط المكتبة الظاهرية بدمشق برقم ٦٦٥٤ .
- ٥١- ديوان أبي تمام : شرح الخطيب التبريزي تحقيق محمد عبده عزام ( الطبعة الثالثة ) دار المعارف بمصر .
- ٥٢- ديوان أبي نواس : بـشرح الصولي ، مخطوط المكتبة الظاهرية بدمشق برقم ٤٦٤٠ .
- ٥٣- ديوان البحتری ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ( الطبعة الثانية ) دار المعارف بمصر .
- ٥٤- رسائل أبي العلاء : لأبي العلاء المصري ، المطبعة المدرسية ، أكسفورد .
- ٥٥- الرسالة الموضحة : لابي علي الحاتمي ، تحقيق محمد يوسف نجم ، دار عباد بيروت ١٩٦٥م .

- ٥٦- زهر الآداب : للحصى القيرواني ، ضبط وشح زكى مبارك مطبعة  
السعادة مصر ١٣٧٣هـ - ١٩٥٣م .
- ٥٧- سر الفصاحة : لابن سنان الخفاجي ، تصحيح وتعليق عبدالمتعال  
الصعيدى ، مكتبة صبيح ، القاهرة . ١٣٧٢هـ - ١٩٥٣م .
- ٥٨- شح الاشمونى ( منهج السالك الى ألفية ابن مالك ) تحقيق محمد  
محى الدين عبدالحميد ، دار الكتاب العربى بيروت ١٩٥٥م .
- ٥٩- شح ديوان الحماسة : للمزوقى ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون  
مطبعة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م .
- ٦٠- الشعر والتجربة : ارشيبالد مكليش ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوس ،  
منشورات دار اليقظة بيروت ١٩٦٣م .
- ٦١- الشعر الجاهلى : الدكتور سيد حنفى حسنين ، الهيئة المصرية العامة  
للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١م .
- ٦٢- شعر الحرب فى أدب العرب : الدكتور زكى المحاسنى ، دار المعارف  
الطبعة الثانية .
- ٦٣- الشعر والشعراء : ابن قتيبة ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٩م .
- ٦٤- الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى : الدكتور يوسف خليف ، دار المعارف  
بمصر ( الطبعة الثانية )
- ٦٥- شعر الطبيعة فى الأدب العربى : الدكتور سيد نوفل ، دار المعارف بمصر  
( الطبعة الثانية ) .
- ٦٦- الصبح البديعى فى اللغة العربية : الدكتور أحمد ابراهيم موسى ، دار  
الكتاب العربى ، القاهرة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٩م .
- ٦٧- الصورة الفنية : الدكتور جابر عصفور ، دار الثقافة القاهرة ١٩٧٤م .
- ٦٨- ضرائر الشعر : للقرظ القيروانى ، تحقيق الدكتور محمد زفلول سلام والدكتور  
محمد مصطفى هدارة ، دار المعارف بالاسكندرية .

- ٦٩- الضرائر : محمود شكرى الألوسى ، مكتبة دار البيان بغداد - دار  
صعب بيروت .
- ٧٠- ضياء الدين ابن الأثير وجهوده فى النقد الأدبى : الدكتور محمد  
زغلول سلام ، مكتبة نهضة مصر القاهرة .
- ٧١- طبقات الشعراء : لابن المعتز، تحقيق عبدالستار فراج ، دارالمعارف بمصر .
- ٧٢- طبقات فحول الشعراء : لمحمد بن سلام الجهمى ، مطبعة المدنى  
القاهرة .
- ٧٣- الطبيعة فى الشعر الجاهلى : الدكتور حمودى القيسى ، دار الارشاد  
بيروت ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م .
- ٧٤- طيف الخيال للشريف المرتضى ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، داراحياء  
الكتب العربيه ١٣٨١هـ - ١٩٦٢م .
- ٧٥- عبث الوليد لابي العلاء المعرى ، مكتبة نهضة مصر ( الطبعة الثامنة )  
القاهرة .
- ٧٦- العمدة : لابن رشيقي القيرواني ، تحقيق محمد محى الدين عبدالحميد ،  
مطبعة السعادة ( الطبعة الثالثة ) مصر ١٣٨٣هـ - ١٩٦٣م .
- ٧٧- عيار الشعر : لابن طباطبا العلوى ، تحقيق دكتور طه الحاجرى ودكتور  
محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية القاهرة ١٩٥٦م .
- ٧٨- الفهرست : لابن النديم ، دار المعرفة بيروت .
- ٧٩- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى : الدكتور شوقي ضيف ( الطبعة  
السابعة ) دارالمعارف بمصر .
- ٨٠- فنون الأدب : هـ . ب تشارلتن ، ترجمة زكى نجيب محمود ، لجنة  
التأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٤٥م .
- ٨١- فى الأدب الجاهلى : طه حسين ، دارالمعارف بمصر ١٩٦٤م .
- ٨٢- فى الأدب والنقد ، الدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر .

٨٣- نى نقد الشعر : الدكتور محمود الربيعى ، دارالمعارف ( الطبعة الرابعة )  
مصر .

٨٤- القاضى الجرجانى الأديب الناقد : الدكتور محمود السمره ، المكتب  
التجارى للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٦م .

٨٥- القاضى الجرجانى والنقد الأدبى : الدكتور عبده قنقلة ، الهيئة  
المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣م .

٨٦- قدامة بن جعفر والنقد الأدبى : الدكتور بدوى طبانة ، مكتبة الأنجلو المصرية  
١٣٨٦هـ - ١٣٦٩م .

٨٧- قراضة الذهب : ابن رشيى القيروانى ، تحقيق الشاذلى بويحى ، الشركة  
التونسية ، تونس ١٩٧٢م .

٨٨- قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث : الدكتور محمد زكى العشماوى  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ١٩٧٨م .

٨٩- قواعد الشعر : ثعلب ، تحقيق الدكتور رمضان عبدالقواب ، دارالمعرفة ،  
القاهرة ١٩٦٦م .

٩٠- كتاب الأمالى : لأبى على القالى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة  
١٩٧٥م .

٩١- كتاب البديح : لعبد الله بن المحتر ، اعتنى بنشره والتعليق عليه المستشرق  
اغناطيوس كراتشكوفسكى ، منشورات دار الحكمة دمشق .

٩٢- كتاب التشبيبات : لابن أبى عون ، تحقيق محمد عبد المعيد خان - كمبرج  
١٩٥٠م .

٩٣- الكتاب : لسيبويه ، المطبعة الأميرية بولاق مصر ١٣١٦هـ .

٩٤- كتاب الصنائع : لأبى هلال العسكري تحقيق على محمد البجاولى ،  
ومحمد أبو الفضل إبراهيم مطبعة عيسى البابى الحلبي القاهرة .

٩٥- كتاب القوافى : للقاضى أبى يعلى التنوخى ، تحقيق دكتور عونى عبدالرؤوفه  
مكتبة الخانجى القاهرة ١٩٧٥م .

- ٩٦- الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : للمصاحب ابن عباد ، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين ، مكتبة النهضة بغداد ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م .
- ٩٧- لسان العرب : لابن منظور ( طبعة مصورة عن طبعة بولاق ) السداد المصرية للتأليف والترجمة القاهرة .
- ٩٨- اللغة : فندريس ، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص القاهرة ١٩٥٠ م .
- ٩٩- الصبر ودراسة كتابه الكامل ، أبو الحسن عبدالله الخطيب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . الاسكندرية ١٩٧٩ م .
- ١٠٠- مبادئ النقد الأدبي : ١٠١ . رشاردز ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة ، مصر ١٩٦٣ م .
- ١٠١- المرشد الى فهم أشعار العرب وسناعتها : الدكتور عبدالله الطيب المجذوب مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٥٥ م .
- ١٠٢- المثل السائر : ضياء الدين ابن الأثير ، تحقيق الدكتور أحمد الحوافي والدكتور بدوي طباعة مكتبة نهضة مصر ومطبعتهما ، القاهرة ١٣٧٩ هـ - ١٩٥٩ م .
- ١٠٣- مذاهب الأدب : محمد عبدالمنعم خفاجي ( الطبعة الأولى ) القاهرة ١٩٥٣ م .
- ١٠٤- المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا : فليب فان تفسيم ، ترجمة فريد انداونيوس ، منشورات عويدات بيروت ١٩٦٧ م .
- ١٠٥- مشكلة السرقات في النقد العربي : الدكتور محمد مصطفى هدارة ، ( الطبعة الثانية ) المكتب الاسلامي بيروت ١٩٧٥ م .
- ١٠٦- معجم الأدباء : ياقوت الحموي ، مطبوعات دار المأمون ( الطبعة الأخيرة ) بيروت .

- ١٠٧- المعيار في أوزان الأشعار : لابن السراج الشترى ، تحقيق الدكتور  
محمد رضوان الداية دار الأنوار بيروت ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٨ م .
- ١٠٨- مفهوم الشعر : الدكتور جابر عصفور ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٨ م
- ١٠٩- مقالات في النقد الأدبي : ت . س . اليوت ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات  
مكتبة الانجلو المصرية القاهرة .
- ١٠١- مقامات بديع الزمان الهمداني : لبديع الزمان الهمداني ، المطبعة  
الكاثوليكية ، بيروت .
- ١١١- الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون : الدكتور محمد عيده ، منشورات عالم  
الكتب ، القاهرة ١٩٧٩ م .
- ١١٢- من غاب عنه المطرب : للشعالي ، (مخطوط) المدينة المنورة مكتبة عارف  
حكمت برقم ٨٠/١٧٧ (مجاميع) .
- ١١٣- منهاج البلغاء : حاتم القردلاجنى ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجيه ،  
دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٦ م .
- ١١٤- الموازنة : للآمدي ، ( الطبعة الثانية ) دار المعارف مصر ١٩٧٢ م .
- ١١٥- الموازنة ( الجزء المخطوط ) : للآمدي ( نسخة خطية اطلعت عليها  
في مكتبة استاذنا الكبير السيد أحمد صقر ) .
- ١١٦- الموازنة بين الشعراء : زكى مبارك ، دار الكتاب العربى القاهرة .
- ١١٧- موسيقى الشعر : الدكتور ابراهيم أنيس ( الطبعة الرابعة ) مكتبة الانجلو  
القاهرة ١٩٧٢ م .
- ١١٨- الموشح : للمزباني ، تحقيق على محمد البجاوى ، دار نهضة مصر  
القاهرة ١٩٦٥ م .
- ١١٩- النثر الفنى في القرن الرابع : زكى مبارك ، ( الطبعة الثانية ) المكتبة  
التجارية بمصر .



- ١٢٠- نظرية الأدب : رنيه ويليك ، واوستن ، وارن ، ترجمة محي الدين صبحي ( نشره المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ) دمشق ١٩٧٢م .
- ١٢١- نظرية المعنى في النقد العربي : الدكتور مصطفى نصيف ، دارالعلوم القاهرة ١٩٦٥م .
- ١٢٢- النقد الأدبي الحديث : الدكتور محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر القاهرة .
- ١٢٣- النقد التطبيقي والموازنات : الدكتور محمد الصادق عفيفي ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م .
- ١٢٤- نقد الشعر : لقدامة بن جعفر ، تحقيق كمال مصطفى ( الطبعة الأولى ) مكتبة الخانجي بصر .
- ١٢٥- النقد الأدبي حول أبي تمام والبحر في القرن الرابع الهجري : محمد علي أبو حمدة ، دار العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٩م .
- ١٢٦- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي : روزغريب ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٢م .
- ١٢٧- النقد اللغوي عند العرب : دكتور نعمة رحيم الحزاوي ، منشورات وزارة الثقافة بغداد ١٩٧٨م .
- ١٢٨- النقد المنهجي عند العرب : الدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر القاهرة .
- ١٢٩- نقد النثر : لقدامة بن جعفر ، تحقيق طه حسين ، وعبد الحميد الحبادي ، ( الدابعة الرابعة ) مطبعة مصر القاهرة ١٩٣٨م .
- ١٣٠- نور القبر المختصر من المقتبس : ليوسف بن أحمد اليموري ، تحقيق رودلف زلهام - فرانكفورت ١٩٦٤م .
- ١٣١- الوافي في الصوف والقوافي : الخطيب التبريزي ، تحقيق فخر الدين قباوة ، وعمر يحيى ، ( الطبعة الثانية ) دار الفكر للطباعة والنشر ، دمشق ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م .

١٣٢- الوساطة بين المتنبي وخصومه : للقاضي الجرجاني ، تحقيق محمد

أبو الفضل إبراهيم ، على محمد البجاري ، ( الطبعة الرابعة ) مكتبة

عيسى الحلبي القاهرة ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م .

١٣٣- وفيات الأعيان : لابن خلكان ، تحقيق الدكتور احسان عباس ، دار صادر

بيروت .

١٣٤- يتيمة الدهر : للخالبي ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ،

دار الفكر بيروت .

ب - مراجع باللغة الانجليزية .

1 - LYALL ( CH - J )

TRANSLATIONS OF THE ANCIENT ARABIC POETRY, CHIEFLY THE  
PRE-ISLAMIC WITH AN INTRODUCTION AND NOTES.

EDINBURGH - 1877.

2 - NICHOLSON ( R A )

A LITERARY HISTORY OF THE ARABS. THE UNIVERSITY PRESS,  
CAMBRIDG. 1956

## فهرس البحث

مقدمة البحث : ( ١ - ٣ ) .

### الباب الأول

مذهب البحثى بين الطبع والصنعة

( ص ١ - ٧٦ )

الفصل الأول : فكرة الطبع والصنعة

الطبع والصنعة فى شعر القدماء (ص ٢) . الصنعة فى الشعر القديم

كما تصورهما المعاصرون (ص ٨) . الطبع والصنعة فى شعر المحدثين (ص ١٧) .

الصنعة فى شعر المحدثين (ص ٢٢) . موقف المعاصرين من صنعة المحدثين

(ص ٢٩) . أثر الصنعة البديعية فى النقد العربى (ص ٣٤) .

الفصل الثانى : مذهب البحثى كما تصورہ النقاد . (٤٤ - ٧٦) مذهب

البحثى عند أنصار الطبع وعمود الشعر (ص ٤٤) . مذهب البحثى عند

أنصار الصنعة (ص ٤٨) . مذهب البحثى عند أصحاب الطبع والصنعة (ص ٥٤)

### الباب الثانى

الأصول الفنية لمذهب البحثى

( ٧٧ - ٢٤٣ )

الفصل الأول : الأسلوب ( ٧٧ - ١٤٦ ) .

تمهيد (ص ٧٧) . ألفاظه (ص ٨٧) . تراكيبه (ص ١٠٢) . تشبيهاته

واستعارته (ص ١١٠) . أثر الطبع والصنعة فى أسلوبه (ص ١٢٥) .

الفصل الثانى : المعانى ( ١٤٧ - ١٩٤ ) .

تمهيد (ص ١٤٧) . معانيه على ضوء مقياس الابداع (ص ١٥٩) . معانيه على

ضوء مقياس الصواب والخطأ (ص ١٧٩) .

الفصل الثالث : بناء القصيدة : ( ١٩٥ - ٢٤٣ ) .

تمهيد البناء الموضوعى (ص ١٩٥) . بناء قصيدة البحثى الموضوعى (٢٠٤) . تمهيد

البنة الموسيقى (٢٢٥) . عروض البحترى وقوافيه والظواهر الموسيقية فى  
شعره (٢٣٦) .

### الباب الثالث فى قضيتى السرقات والموازنات

( ٢٤٤ - ٣٣٨ )

الفصل الأول : السرقات (٢٤٤ - ٢٨٣) .

تمهيد (ص ٢٤٤) . سرقات البحترى من أبى تمام (ص ٢٥٤) . سرقات  
البحترى من عامة الشعراء (ص ٢٦٢) .

الفصل الثانى الموازنات : ( ٢٨٤ - ٢٣٨ )

تمهيد (ص ٢٨٤) . الموازنة بين أبى تمام والبحترى (ص ٢٨٨) . الموازنة  
بين البحترى والمتنبى ( ص ٣١٩ ) . الموازنة بين البحترى والشرىف  
الرضى (ص ٣٣٥) .

خاتمة وتناجج : ( ص ٣٣٩ ) .

ثبت المصادر والمراجع : ( ص ٣٤٣ )

فهرس البحث : ( ص ٣٥٥ )

---